Salomon Geßner
im Lichte der Kunsttheorie seiner Zeit.
Ein Beitrag zum Problem Klassizismus und Romantik im 18. Jahrhundert

---

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät der
Philipps-Universität zu Marburg

vorgelegt von
Diedrich Roskamp
aus Emden

Marburg 1935
Buchdruckerei Joh. Hamel, Marburg (Lahn)

Als Dissertation angenommen am 3. August 1934
Berichterstatter: Professor Dr. C. Horst †.
Tag der mündlichen Prüfung: 10. August 1934.

Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort

Ausgehend von den Bildern und Zeichnungen G e ß n e r s und dem Verhältnis der Illustrationen zu seinen Idyllen, sah ich im Laufe meiner Arbeit immer mehr die Bedeutung, die seinem „Brief über die Landschaftmalerey" zukommt im Klären der so zahlreichen Probleme, die sich gerade im Werke Geßners dem aufmerksamen Betrachter aufdrängen. So bekam die Arbeit ein anderes Aussehen, als ich zunächst vorhatte. Die Analyse der Bilder, die im Wesentlichen schon zu demselben Ergebnis geführt hatte wie die theoretische Untersuchung, trat vor dieser zurück, dient aber jetzt als ihre Bestätigung.

I. Geßners „Brief über die Landschaftmahlerey".

Im „Brief über die Landschaftmahlerey" von 1770 schildert Geßner seine eigene Entwicklung zum Maler. Er verfolgt damit bestimmte Ziele. Jungen Künstlern will er nützen und ihnen einen Weg zu ihrer Ausbildung zeigen. Wie weit durch diese Absicht der wirkliche Werdegang Geßners zu einem für ihn idealen — und einen solchen haben wir vor uns — umgebogen, vielleicht entstellt wird, spielt für uns keine Rolle. Wichtiger ist, daß wir aus dem „Brief über die Landschaftmahlerey" Geßners ganzes Wollen entwickeln und einen Weg zur Erkenntnis seiner Kunst finden können.

Geßner geht von der Empfindung vor der Natur aus, von der Schönheit der Natur und den Wirkungen, die sie in ihm hervorruft. Ihm fehlt aber zunächst der Ausdruck für diese Empfindungen, die Möglichkeit der Gestaltung zum Kunstwerk. Und das Gefühl, das ihn treibt, ist auch nur ein dunkles, es fehlt die klare Vorstellung[1]).

Da Geßner die Natur selbst im Kunstwerk wiedersehen will, sie ist es ja, die ihm die Stimmung, die Empfindung vermittelt hat, so wendet es sich zunächst an die Natur, zeichnet nach ihr und sucht sie auf dem Blatte festzuhalten[2]).

Dabei bemerkt Geßner aber, daß zum künstlerischen Schaffen ein Umgestalten der Natur gehört in doppelter Richtung. Er will nur der Natur folgen, sieht aber dabei, daß ihm zweierlei fehlt: „Die Manier, die den Gegenständen der Natur ihren wahren Charakter beybehält", und daß sein Auge noch nicht geschult ist, „die Natur wie ein Gemählde zu betrachten". Das heißt: die Kunst gestaltet die Natur im technischen Sinne um; und sie bildet aus der Vorstellungskraft, aus der ästhetischen Idee heraus eine neue Einheit aus all dem

1) „Brief über die Landschaftmahlerey" in „Geßners sämmtlichen Werken", Wien 1789—90, Band 4, Seite 185: Indeß thaten die Schönheiten der Natur, und die guten Nachahmungen derselben von jeder Art, immer die größte Würkung auf mich; aber in Absicht auf Kunst war's nur ein dunkles Gefühl, das mit keiner Kenntniß verbunden war: und daher entstand, daß ich meine Empfindungen, und die Eindrüke, welche die Schönheiten der Natur auf mich gemacht hatten, lieber auf eine andere, und solche Art auszudrüken suchte, welche weniger mechanische Übung, aber die gleichen Talente; eben das Gefühl für das Schöne, eben die aufmerksame Bemerkung der Natur, fordert." Geßner meint damit die Dichtung.

2) „Brief" Seite 187 „Das beste, und der Haupt-Endzwek ist doch immer die Natur. So dacht ich, und zeichnete nach der Natur."

einzelnen von der Natur Gegebenen. Manier und Vorstellungskraft zu schulen, Ausdruck und Ideen sich anzueignen, in Bezug auf beides sich zu bilden, ist der ganze Lehrgang Geßners.

Mit der Manier will Geßner sich nicht eine bestimmte Art der Ausführung aneignen, eine Form, in der er nun alles darstellen kann, keine „große“ Manier. Er selbst nennt dies in einem Brief an seinen Sohn Konrad eine Windbeutelei[3]). Aus diesen Briefen an seinen Sohn erfahren wir genau, was Geßner unter der Manier versteht, wie er in der Kunst alles dargestellt haben will.

Die Natur selbst soll in das Kunstwerk übergehen, und so gehört für Geßner zur wahren Nachahmung der Natur, daß die Kunst den eigentümlichen Charakter der Gegenstände darstellt. Alles, bis ins einzelne, soll die Natur wahr darstellen. Form und Charakter jedes Gegenstandes muß in der Kunst klar zu erkennen sein. Jeder Baum muß das Eigentümliche seiner Art ausdrücken. Die Manier soll sich nun aber dem Gegenstande anpassen, sich je nach dem Objekte abwandeln, soll die der Naturform entsprechende Darstellung sein, die den Charakter des Gegenstandes ausdrückt. Darum führt auch Geßner in seinen späteren Studien möglichst viel vor der Natur aus. Er sagt: „Viele begnügen sich der Natur in flüchtigen Entwürfen einen Haupt-Gedanken abzunehmen, und führen ihn hernach aus. Aber wie? In ihrer einmal angenommenen Manier: das Wahre und Eigenthümliche der Gegenstände geht darbey verlohren. Und das wird uns weder durch Zauberey von Farbe, noch große Würkung von Schatten und Licht ersezt: man ist bezaubert, aber nicht lange; das forschende Auge sucht Wahrheit und Natur, und findet sie nicht“ [4]).

Trennt Geßner auch Idee und Erscheinung, so bezieht er doch beide aufeinander. Nur um den ganzen Bereich des Kunstwerkes aufzunehmen, teilt er ähnlich wie man es beim Menschen tut, wenn man ihn als Körper und Geist sieht, um ihn in seiner Gesamtheit zu erfassen; auch Geßners Blickrichtung ist die Einheit des Kunstwerkes. Zunächst aber sucht er sich die Manier anzueignen, die die Gegenstände der Natur in der Kunst als naturwahr erscheinen läßt. Die Natur ist eben alles, ihr gilt es nahe zu kommen.

Geßner wendet sich von der Natur her zur Kunst und sucht sich Vorbilder. Nach dem eklektischen Prinzip wählt er das Beste von jedem Maler aus, das heißt, das, wo der vorbildliche Künstler nach Geßners Meinung die Natur am reinsten dargestellt, ihren wahren Charakter am besten getroffen hat[5]). So wählte er für die

---

3) „Salomon Geßners Briefwechsel mit seinem Sohne.“ Brief vom 6. Juli 1786.

4) „Brief“ Seite 193.

5) „Diese sorgfältigste Wahl des Besten, soll für den Lehrer und den Schüler die erste Grund-Regel seyn. Das Mittelmässige ist das schädlichste, und muß mehr ausgewichen werden, als das ganz Schlechte, dessen Fehler leichter ins Auge fallen.“ „Brief“, Seite 188.

Bäume den Waterloo[6]), Swanefeld und Berghem. Für Felsen wählt er Berghem und Salvator Rosa; Felix Meyer, Ermels und Hackert für die Gründe, für die „sanften dämmernden Entfernungen" Lorrain, für die Hügel Wouwermann und Waterloo. Und für „sandige oder Felsen-Gründe" ist wieder Berghem sein Muster. — Auffallend ist die Vorliebe für den fast nur in seinen Zeichnungen und Radierungen bekannten Waterloo.

In der Darstellung desselben Gegenstandes übt Geßner sich immer an verschiedenen Malern, um ja nicht einseitig in die Manier des einen Vorbildes zu verfallen (Leonardo!). Zwischendurch studiert er auch nach der Natur, um von den Vorbildern wieder frei zu werden. Er will ja nichts von ihnen übernehmen, sie sind nur Mittel zum Eigenen zu kommen. Sie sind nur Übungsobjekte für ihn, Führer, die Umgestaltung der Natur zur Kunst zu lernen, den wahren, der Natur entsprechenden Ausdruck zu finden.

Betrachten wir nun Geßners Bilder auf diesen naturwahren Ausdruck hin und achten auf die Behandlung von Baumstämmen und Laub. In der Landschaftsmalerei muß sich gerade hier die „Wahrheit" zeigen, denn der Blätterwald, der aus tausenden einzelnen Bestandteilen besteht, erfordert die größte „Umsetzung" in der Kunst. Da finden wir nun auf Geßners Bildern die Bäume verschiedenartig behandelt, das heißt ihr Verhältnis zur Natur ist nicht immer das Gleiche. Auf einigen Werken wie bei den „ruhenden Hirten" von 1773 (Kupferstichkabinett der Eidg. Technischen Hochschule, Zürich) können wir kaum eine bestimmte Baumart erkennen. Der Stamm links vorn mit den kahlen Ästen, dem späten Laubansatz, könnte einer alten Eiche angehören. Doch der Stamm dürfte knorriger sein. Der Baum in der Mitte ist nicht bestimmbar, der Stamm ähnelt dem einer Birke. Rechts hinter der Statue steht eine Pappel, die seit der italianisierenden Richtung der niederländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts schon beinahe zu den Versatzstücken gehört. Man denkt bei dieser Zeichnung fast an eine Rokoko-Wandbespannung, wo bei der Größe die Unbestimmbarkeit der Bäume besonders auffällt.

Auf anderen Werken Geßners wie der „Baumlandschaft mit Ruine" von 1775 (Privatbesitz Zürich) ist es das Licht — hier fällt es von links vorn auf — das den Charakter des einzelnen Baumes zurücktreten lassen muß. Eine weiche Atmosphäre liegt über der Natur. Aber dennoch sind Stamm und Astwerk des großen Baumes in der Mitte klar zu erkennen, gehen nicht im Laubwerk unter. Es ist eine Eiche. Besonders im Schatten des Laubes sieht man die charakteristischen Blätter. Der helle Busch links auf dem Felsen könnte der Stockausschlag einer gefällten Eiche sein, wie die größeren Blätter zeigen. Links oben haben wir vielleicht eine Ahorngruppe.

6) „Je mehr ich ihn studierte, je mehr fand ich wahre Natur in seiner Landschaft „Brief", Seite 190.

In ganz anderer Weise läßt Geßner im „Wunsch“ von 1786 (Kunsthaus Zürich) das Licht in den großen Bäumen spielen, sie zerteilen. In der Mitte haben wir wohl Ahorn, links eine hochgewachsene, und rechts hinten eine geköpfte Weide. Auf jeden Fall sind aber diese Bäume genau der Natur entnommen. Ast für Ast und Zweig für Zweig wird mit ungeheuer liebevollem Eingehen verfolgt. So etwas kennen die Franzosen des 18. Jahrhunderts nicht. Geßner kommt auch nicht wie Hackert mit drei verschiedenen Arten des Baumschlages aus. (Später werden wir sehen, wie die Gedanken Hackerts über den Baumschlag klassizistischen Ursprunges sind). Wir merken nichts mehr von einem Pinsel für Baumschlag, wie ihn vor allem die Niederländer des 17. Jahrhunderts benutzten.

Bei einem Blick in Geßners Skizzenbücher erstaunen wir noch mehr. Da sehen wir den Weg, den er gegangen ist, da haben wir die naturgetreue Beobachtung auch des Kleinsten, wie er es in seinem „Brief“ verlangt: z. B. „Gras und Kräuter bei Weidenstamm“ (Kunsthaus Zürich, Studienband 0,11 Nr. 86) und ähnliche Studien. Ja, einzelne Pflanzen zeichnet Geßner, setzt daneben vergrößert ein einzelnes Blatt, eine Blüte. So haben wir auf der Zeichnung Studienband 0,11 Nr. 21 (Kunsthaus Zürich) in der Mitte eine Alpenpflanze, die ich nicht bestimmen konnte. Rechts davon ist ein Weidenröschen ganz naturgetreu abgebildet. Und dazu schreibt Geßner an den Rand einige Angaben, die genau zu der Pflanze passen: Höhe 3—4 Fuß, Farbe hellviolett. — Rechts steht eine Akelei mit Samenkapseln. Auch hier ist am Rande Höhe und Farbe genau angegeben. Mit fast wissenschaftlicher Treue ist der Natur nachgespürt.

In Geßners Radierungen finden wir einen ähnlichen „naturwahren Ausdruck“. Besonders in den Illustrationen zur großen französischen Ausgabe seiner Dichtungen von 1777 geht Geßner auf das Mannigfaltige der Pflanzen ein. Betrachten wir eine dieser Radierungen, den „Satyr mit dem Faun auf dem schiefen Weidstamm sitzend“ (Leemann — van Elck Nr. 49). Das Wurzelwerk des liegenden Weidenstammes ist mit Schwämmen bewachsen. Der große Baum in der Mitte ist eine Weide oder ein Ölbaum. Die Pflanze rechts oben hinter dem Faun könnte ein Königsfarn sein. Rechts unten in der Ecke steht wohl eine Agave. Ganz links unten wächst Schilf. Etwas weiter rechts ist ganz klar ein Pfeilkraut mit den spitzen Blättern und dem typischen Blütenstand zu erkennen. Das Rankengewächs links hinten ist Hopfen.

Diese naturwahre Darstellung, die alles für den Verstand erkennbar wiedergibt und doch nicht Selbstzweck ist, ist von ungeheurer Bedeutung, wenn wir nun sehen, womit diese Natur erfüllt wird. Wir müssen zurück zu Geßners „Brief über die Landschaftmahlerei“.

Nicht allein für die Umgestaltung der Natur zur Kunst hat Geßner das Studium der Vorbilder genützt. Auch die Augen sind

ihm geöffnet, er fängt an als Künstler zu sehen. Da, wo er sonst nichts zum zeichnen fand, sieht er jetzt überall etwas, was ihn zum darstellen reizt. Die Vorstellungskraft, das innere Auge (Goethe: Das Sehen mit Geisteraugen) hat gelernt und sich erweitert.

Wenn Geßner seinen Landschaften aber etwas hinzufügen wollte, um ein „malerisches Ganzes" zu erzeugen, fehlte die Harmonie. Das „Große, das Edle" ließen seine Bilder vermissen. Es fehlt ihnen eben die Idee, die alles im Bilde eint, den Betrachter erfaßt und ihn in eine bestimmte Stimmung versetzt.

Wie Geßner vorher Vorbilder benutzte, um das Umsetzen der Natur zur Kunst im für ihn technischen Sinne zu lernen, so wählt er sich jetzt Vorbilder für „Ideen, Wahl und Anordnung", zur Natur kommt die Idee.

Bei Everdingen findet er das einfältig Ländliche, in Gegenden von größter Mannigfaltigkeit. Kühnheit, Geschmack und etwas Originales findet er hier. Bei Salvator Rosa sieht er Wildheit, bei Rubens die kühne Wahl im Gegenständlichen.

Alle diese studiert er nur in flüchtigen Kopien. Über alles Einzelne geht er hinweg, sucht nur das Ganze, die Stimmung, den Gehalt, die Idee zu erfassen. Diese will er in seine Vorstellungskraft aufnehmen, sie damit erweitern und beschwingen. — Die Idee ist für Geßner nicht das, was Dubos und Batteux darunter verstehen: Der Inhalt; aber sie ist auch nicht das, was die Romantik darunter versteht: Das, was gemeint ist, die Hieroglyphe, das Symbol. Geßner nimmt eine Zwischenstellung ein, er geht von der „Nachahmung" der Franzosen ab: Die Idee ist für ihn etwas Unaussprechliches, die Stimmung. — Um ganz in seine Vorbilder einzudringen, betrachtet er sie immer wieder. Er legt sie beiseite und wiederholt sie in ihren wesentlichen Zügen aus dem Gedächtnis. Durch diese flüchtigen Kopien, Skizzen, sucht er sich ganz in das Vorbild einzuleben, seine Idee ganz zu erfassen. Er legt sich so eine Sammlung der besten Ideen an, die ihm mehr wert ist, als eine Sammlung von Kupferstichen. Er besitzt sie nicht, „wie der Große seine Bibliothek", sondern sie ist sein innerer Besitz. — Gewiß, es ist ein erarbeiteter, innerer Besitz. Aber doch kann eine solche Skizze nur das Ganze des Vorbildes wieder ins Gedächtnis rufen, zu schweigen davon, ob sie dies nur für den Kopisten kann. Eine solche Bibliothek bleibt immer nur eine Sammlung durchgearbeiteter fremder Werke; es sind keine eigenen Erzeugnisse.

Aber gerade auf das eigene Denken, auf das Aussichselbstzeugen legt Geßner das Gewicht. Wie er zum Lernen der Technik kein bestimmtes Vorbild wählte, sondern ganz verschiedene Bilder benutzte, die die Natur in irgend einem Teile wahr darstellen, so wählt er für die Idden auch kein bestimmtes Vorbild. Er sucht sich nicht in einen Künstler hineinzudenken, um wie dieser zu schaffen, die Vorbilder sind ihm vielmehr nur Mittel zum Zweck. Seine Ein-

bildungskraft will er erweitern, ihr „Nahrung und Kühnheit“ geben. Das Wesentliche und Wichtige für Geßner in seinem Lehrgang ist, neben dem Lernen des naturwahren Ausdrucks, gerade das Ausbilden und Schulen der Einbildungskraft.

So sieht Geßner auch die Gefahr, die das Kopieren, das Anderen Nachdenken in sich birgt. An sich selbst hat er bemerkt, wie durch das Kopieren seine eigne Erfindungskraft geschwächt wird, wie die Einbildungskraft ihren „Schwung“ (Plato: Enthusiasmus) verliert, wie die Demütigung, von seinen Vorbildern übertroffen zu werden, ihn hemmt. Er hat das Schicksal der Kupferstecher vor Augen, die in den Nachbildungen fremder Künstler etwas leisten, deren Einbildungskraft darüber aber zum eigenen Schaffen abgestumpft ist.

Geßner sucht sich nun durch eigenes Denken, durch eigenes Schaffen von seinen Vorbildern wieder frei zu machen. Sie waren nur eine Anregung seiner Vorstellungskraft, auf der für ihn das Hauptgewicht im künstlerischen Schaffen liegt. Sie ist genährt und geübt durch die Vorbilder, sie ist erweitert, hat Ideen in sich aufgenommen. Um aber ein neues Kunstwerk zu erzeugen, um nicht zu kopieren, muß sie sich von den Vorbildern befreien, muß selbst wieder Original werden.

Da Geßner von den Vorbildern nichts übernehmen will, so gibt er zu, daß auch das Mittelmäßige[7]) ihm häufig Dienste getan, daß auch dieses seine Vorstellungskraft befruchtet hat. Zwar wirkte nicht die verkörperte, dargestellte Idee auf ihn; aber indem er die Darstellung in Gedanken verbesserte, beschäftigte er seine Vorstellungskraft. Sie schaffte etwas Neues.

Durch die Schulung an den Vorbildern bekommt die Vorstellungskraft die Möglichkeit, sich von den kleinsten Nebenumständen zum Zeugen von Ideen anregen zu lassen. Ein kleiner Stein kann den Künstler jetzt zur Darstellung eines ganzen Felsens anregen (ähnlich wie Poussin, der Steine und Zweige sammelt), doch mit der Einschränkung, daß der Hang zum „bloß Wunderbaren“ den Maler nicht hinreißen, ihn nicht ins Abenteuerliche führen darf[8]).

---

7) „Einen Vortheil, den ich zuweilen auch aus dem Mittelmäßigen gezogen habe, will ich hier nicht verschweigen: aber damit will ich ihn weder empfehlen, noch mir selbst widersprechen; und ich rathe solche Übungen nur Leuten, deren Geschmack schon gebildet ist.“ „Brief“, Seite 199.

8) „Ein Stein kann mir die schönste Masse eines Felsstückes vorstellen; ich hab' es in meiner Gewalt, ihn ins Sonnen-Licht zu halten, wie ich will, und kann die schönsten Effecten von Schatten und Licht, und Halblicht und Wiederschein, darbey beobachten. Aber bey dieser Art die Natur zu studieren, muß ich mich hüten, daß mich der Hang zum bloß Wunderbaren nicht hinreisse; immer muß ich mehr auf das Edle und Schöne sehen, sonst kann ich leicht in meinen Zusammensezungen ins Abentheuerliche fallen, und wunderbare Formen allzusehr häufen.“ „Brief“, Seite 192.

Damit ist der Künstler als Schöpfer aus seiner Vorstellungskraft gesehen. Sie vor allem muß er ausbilden, um das „Malerische" der Natur zu sehen, die Natur als ein Bild zu betrachten. Vermöge seiner Vorstellungskraft kann der Künstler alles in der Natur verwenden, sich von allem anregen lassen. Die ganze Natur erscheint ihm schön, überall sieht er Schöhnheiten, wo der gewöhnliche Mensch nichts bemerkt. Der Künstler trägt eben sein Genie in sich, bringt es überallhin mit, trägt es an die Gegenstände der Natur heran und betrachtet sie unter der aus seiner Vorstellungskraft erzeugten Idee[9]).

Das künstlerische Schaffen ist damit in das Genie gelegt, dem die Natur — wenn sie auch naturwahr dargestellt werden soll — nur Anlaß zur Idee ist. Der Keim zu Ideen muß aber im Künstler liegen. Vermöge dieser Ideen kann er alles in der Natur als schön betrachten, ist die Natur selbst schön[10]).

Welche Ideen sind es nun, mit denen Geßner die Vorstellungskraft zu erfüllen sucht? Es ist die Stimmung, die volle Empfindung, das Große und Edle. Dieses Große und Edle weiß das Genie, weil es selbst diese Stimmung in sich trägt, allem in der Natur aufzudrücken. Und diese Stimmung kann der Künstler durch seine Vorbilder in sich bereichern, sie erweitern.

Geßner ist nicht zufrieden mit einer schönen Manier, mit einer naturwahren Darstellung, mit einer Beobachtung von Licht und Schatten und einem reizvollen Kolorit. Ein Maler soll sich nicht damit begnügen, einen zerfallenen Schweinestall zu malen und einen Bauer, der da ganz lustig „an die Wand pißt." Da fehlt für Geßner die Größe der Idee[11]). Alles in der Natur ist zwar darstellungswürdig, aber durch die große Idee bekommt das Kunstwerk erst seine eigentliche Berechtigung.

Daß Geßner unter dieser großen Idee auch die reine Stimmung der Natur versteht, zeigt sich darin, wie er aus den Landschaften der Niederländer seine Ideen bereichert.

Doch bezeichnend ist, daß er — während er die Manier mehr bei den Niederländern gelernt hat — beim Schulen der Vorstellungskraft, beim Aufnehmen von Ideen, sich später nur noch an die beiden

9) „Er (der Künstler) wird, wie der Jäger, dem es zur Leidenschaft worden ist, keine Beschwerde, die ungebahntesten Wege nichts achten, um sein Gewild aufzuspüren; und Schönheiten wird er da sehen, wo der mittelmässige Künstler vorübergeht. Er wird sein Genie, nach dem Grossen gebildet, aller Orten mitbringen, und klein-scheinende Umstände so umzubilden wissen, daß ein grosser edler Gedanke aus dem entsteht, was bey einem jeden mittelmässigen Kopf zum Alltags-Gedanke wird." „Brief", Seite 205.

10) Vergleiche Kant: „Kritik der Urteilskraft", § 46—49.

11) „Dergleichen Werke können auch schäzbar seyn; und wenn man in Absicht auf Gedanken nicht weiter will, so kann man freylich sehr vieles entbehren." „Brief", Seite 205.

Poussin und an Claude hält. Hier findet er nicht nur Nachahmung der Natur, sondern die „wahre Größe“. Sie geben ihm am meisten für die Vorstellungskraft. Er sieht sich versetzt in eine glückliche, schöne Natur mit Menschen, „wie sich unsere Einbildungskraft Griechen und Römer denkt, wenn sie von ihren großen Handlungen begeistert ist, und sich in ihre glücklichsten Zeiten versetzt.“ Beides, Natur und Staffage ist voller Stimmung und voller Ideen der Größe. Beides erweckt die erhabensten Vorstellungen im Menschen, die größten Ideen.

Dieses Ziel, etwas Erhabenes zu gestalten, eine volle, große Stimmung zu erzeugen, finden wir in Geßners gemalten und gezeichneten Werken als etwas Grundlegendes wieder. Und das beim Idyllendichter Geßner? Wir werden sehen (im Abschnitt über Hagedorn), daß die Idylle theoretisch etwas Anderes für ihn ist als für die Franzosen.

Aus dem Vergleich der französischen gemalten Idylle mit den Bildern Geßners ist vielleicht am besten der Unterschied und die Eigenart Geßners zu bestimmen.

Während die dargestellten Menschen Geßners meistens den „glücklichsten Zeiten“, der Antike angehören, geben die französischen Maler der Idylle die Menschen der Gegenwart, des 18. Jahrhunderts. Es sind die verkleideten Vornehmen oder die wirklichen Schäfer und die wirklichen Schäferinnen, nur mit den Augen gesehen, wie das 18. Jahrhundert sich das „Landleben“ vorstellt.

Wenn Boucher, Laucret oder Fragonard in die Landschaft eine Schäferszene setzen, spielen die Menschen und die Handlung eine viel größere Rolle als bei Geßner. Und diese Handlung geht immer ins Leichte, häufig ins Erotische.

Die Natur dient der Szene, die eben im Freien zu spielen hat. Sie ist der Hintergrund für ein Liebesspiel, für ein galantes Abenteuer eines Schäfers. Ein Beispiel für viele: das „Pastorale“ von Boucher im Louvre: die Schäferin bekränzt ihren Hut. Zierlich ist der Kopf geneigt, leicht spielen die Finger. Sie liegt halb und hat die Beine nach rechts gestreckt, ihr Schäfer hat seine nach links gelegt und hält ihr den Hut. Beide sind barfüßig. Zu ihren Füßen das Schaf, zu seinen der Hund. Menschen und Tiere füllen den Vordergrund des Bildes. Links stehen Bäume, die sich bis über die Mitte des Bildes neigen. Rechts nimmt ein Bretterzaun jeden Durchblick. Die Natur ist die Bühne für die Handlung.

Bei Geßner spielt die Natur eine ganz andere Rolle als bei den Franzosen. Die Menschen treten vor ihr zurück (außer bei einigen Illustrationen). Oder besser, Geßner sucht gerade den Zusammenklang zwischen Mensch und Natur. So steht der französischen erzählenden Schäferidylle die Stimmungslandschaft Geßners gegenüber, die idyllischen Charakter trägt. Beide Arten gehören natürlich zur Idylle, deren Wesen es eben ist, einfache Lebenszustände zu

schildern, hinter denen der Gedanke des verlorenen idealen Daseins steht, als eines Lebens voll Einfalt und Ruhe.

Die Idylle Geßners unterscheidet sich also von der der Franzosen und auch von der Watteaus; dieser gibt zwar der Landschaft mehr Raum. Wir brauchen nur an die „Einschiffung nach der Insel Cythere" (Louvre) zu denken, mit dem phantastischen Bergen im Hintergrund, die uns beinahe an Josse de Momper erinnern. Aber müssen diese Bilder galanter Feste für Geßner nicht „Kleinigkeiten", „Tändeleyen" sein, wie Hagedorn sie nennt[12])? Ebenso groß ist der Abstand Geßners von einem Maler etwas anderer Richtung, von Hubert Robert, der seine Herkunft von der Veduten-Malerei eben doch niemals verleugnet, wenn auch einige Bilder von ihm an englische Landschafter der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gemahnen.

In diesem Gestalten einer vollen Stimmung ist Geßner sehr vielseitig. Er ist nicht lediglich der Maler der Schäferidylle, als der er immer hingestellt wird. Im Rahmen der Idylle sucht er ganz Verschiedenes auszudrücken. Wie er sich nicht nur von Kunstwerken einer Art anregen lassen kann, seine Vorstellungskraft durch sie bereichert, so finden wir auch in seinen Zeichnungen und Bildern eine ähnliche Mannigfaltigkeit. Aber alle seine Werke sind erfüllt mit diesem reichen Stimmungsgehalt, der den Betrachter ganz erfaßt.

In der Radierung „baumreiche Dorflandschaft mit zwei Schiffern im Kahn am Wasser" von 1768 (Leemann — van Elck Nr. 22) ist die Natur ganz wie bei den der Niederländern des 17. Jahrhunderts gesehen: strohgedeckte kleine Hütten, eine verfallene Bretterbude, die Schiffer im Kahn am schilfbewachsenen Ufer; dazu das Licht, das im Sinn eines van Goyen den Mittelgrund hervorhebt. Und doch: es ist eine gesperrte Landschaft. Ganz hinten vor den Bäumen sehen wir weidende Tiere. Etwas Idyllisches liegt auch über dieser Natur, vielleicht etwas vom Geiste des Waterloo, den man im allgemeinen als den Romantiker des 17. Jahrhunderts ansieht.

Im „Gespräch an der Quelle" finden wir wieder dieses feine Beobachten des Lichtes, das alles verklärt; und doch ist es anders als vorher. Fast möchte man glauben, daß von diesem Bilde Adalbert Stifter angeregt ist zu seinem Gespräch in der Grotte im „Nachsommer". Etwas Artverwandtes liegt hier vor. Die Brunnenfigur, das ruhige Gegenüber der Menschen in der Grotte, die, ganz von Grün umrankt, in weichen, dämmrigen Schatten getaucht ist, wo nur ein Sonnenstrahl über Menschen und Brunnen gleitet. Rechts führt eine Treppe hinauf zur Mauer, die den „kühlen", lauschigen Platz einschließt. Darüber der warme Himmel, der zwei große Bäume bestrahlt und eine laubenartige Anlage, in der die „pflegende" Hand nicht fehlt. — Die Menschen sind gekleidet in griechischem Gewande.

---

12) „Betrachtungen über die Mahlerey", Seite 401.

Häufig kommt Geßner sogar zur heroischen Landschaft. — In seinem „Brief über die Landschaftmalerey“ spricht er bezeichnenderweise garnicht über die beiden Arten der Landschaftskunst. Immer sucht er nur diese ganze Stimmung zu gestalten, und so gehen auch oft bei ihm in seinem gemalten Werke idyllische und heroische Landschaft unmerklich ineinander über.

Daß dies überhaupt möglich ist, daß beide Gattungen ihrem Wesen nach zusammen gehören, zeigt sich hier besonders eindringlich.

Wie in der heroischen Landschaft alles in einem ganz bestimmten Sinne eingesetzt ist, vor allem die Staffage, als der Schlüssel der Landschaft, wie zum Beispiel die Ruine als Ideenträger ganz bestimmte Empfindungen und Gedankengänge bei uns auszulösen hat: Größe und Schmerz, ebenso ist es mit der idyllischen Landschaft. Auch in ihr sind Bach, Wald, Schafe und Menschen in einer festen Bedeutung gebraucht. Nur andere Gedankengänge, eine andere Stimmung wird mit ihnen gegeben als in der heroischen Landschaft. Beide Arten sind literarisch bedingt, beide gestalten Ideale: Die eine das Große, die andere aber ein verlorenes Dasein unter den einfachsten Lebensumständen.

Heroische und idyllische Landschaft sind also keine unüberbrückbaren Gegensätze, beiden können ineinander übergehen, wie wir es schon bei Claude und auch bei Geßner finden. Geßner gibt auf einem Bilde nicht nur Ideen der „landmäßigen Natur“, er versetzt uns zugleich in die Antike. Die Idylle wird gesteigert, durch „große“ Ideen bereichert.

So ist es in der „Straße zum Apollotempel“ (Kunsthaus Zürich): Grabmal und Tempel der Antike in einer Landschaft, das Höchste stellt Geßner dar. Die Natur ist ins Erhabene gesteigert. Eine heroische Landschaft! Und doch liegt im Bilde und gerade in der Landschaft etwas Idyllisches. Es braucht nicht immer mit dem bestimmten Versatzstück, dem Schaf, dem Schäfer verbunden zu sein, es kann in die Landschaft selbst übergehen. Aus jedem Baum, aus jedem Strauch kann das Idyllische sprechen. Und etwas Idyllisches liegt in den weichen Schatten des Vordergrundes, darin, wie rechts zwischen den Baumreihen das Licht sanf spielt, es liegt im weichen Zug der Hügel.

Der Grundzug des Bildes ist aber eine erhabene Stimmung. Zu je zweien nähern sich auf dem Wege die Menschen dem Tempel. Von der großen Natur werden die kleinen Wesen fast aufgesogen. Die Menschen, die vom Sonnenstrahl getroffen werden, der über den Weg gleitet, befinden sich tief in der Landschaft. Schatten liegt über dem Vordergrund und der am Wege sitzenden Frau und den beiden letzten Wanderern, die sogar im Verhältnis zu den anderen Menschen zu klein gebildet sind. Links und rechts fallen langsam Höhenzüge zur Mitte ab und erstrecken sich in die Tiefe. Die Luft nimmt über die Hälfte des Bildes ein und gibt ihm diesen Charakter

des Wunderbaren. Die leuchtenden Wolken senken sich hinter dem Tempel, legen sich vor die Hügel und verwischen die Grenzen der Ferne. Himmel und Erde gehen ineinander über. Vor diesem Lichte ragt der Tempel auf. Das Grabmal steht im scharfem Sonnenlichte; die Stätte des Todes am Wege zum Tempel. Romantische Gedanken, die in der englischen Gartenkunst eine so große Rolle spielen, spiegeln sich hier.

Claude Lorrain hat in einem Bilde (Rom, Galerie Doria) dasselbe Thema behandelt. Menschen wandern zum Apollotempel und sitzen am Wege. Der Tempel rechts ist ein großer Kuppelbau mit vorgelegtem Portikus. Im Mittelgrunde, fast in der Mitte, streben zwei große dunkle Bäume auf, die zu klaren Formen zusammengefaßt sind. Eine heroische Landschaft! Die Natur ist klar entwickelt, das Auge reicht in die weiteste Ferne.

Bei Geßner verschwinden die einzelnen Formen in Luft, Licht und Schatten. Nur der Tempel tritt klar hervor. Der Himmel wird nicht überschnitten, vorn stehen keine Bäume. Der Vordergrund ist kahl und liegt im Schatten. In leisen Krümmungen zieht sich der etwas höher liegende Weg zum Tempel. Die Bäume rechts werden von einem Hügel hinterfangen. In der Ferne schließen sanfte Höhenzüge die Erde ein. Über dieser Claude gegenüber kahlen und doch in so weichem Lichte aufgelösten Erde steht der große phantastische Abendhimmel.

Bei Claude haben wir das „Logische“ in Form und Aufbau, die das Große geben. Geßners „Straße zum Apollotempel“ ist vollgesogen mit Stimmung des Wunderbaren. Die ruhige, glückliche Natur gibt etwas Idyllisches, aber sie ist gesteigert zum Erhabenen.

Um dieses Große im Menschen zu erzeugen, muß nach Geßners „Brief über die Landschaftmahlerey“ der Künstler zunächst also selbst von seiner Idee ganz durchdrungen sein. Um aber seine Vorstellungskraft ganz auf eine Idee zu richten, ganz in ihr aufzugehen, ist für den Künstler die *Begeisterung* nötig. Seine Kunst muß ihm zur Leidenschaft werden, er muß des Nachts davon träumen, und am Morgen soll sie ihn wieder zur Arbeit treiben. — Es ist der Platonische Enthusiasmus, vor dessen Überschäumen bei Geßner aber schützend die Naturwahrheit steht. — Die ganz mit der Idee erfüllte Vorstellungskraft, die Begeisterung, (das δαιμόνιον) zwingt den Künstler zur Äußerung, zur Mitteilung, in der das Glück seines Lebens liegt (Romantik).

Diese *Begeisterung* nährt Geßner durch *das Lesen der Geschichte der Kunst und der Künstler*. Seine Liebe zur Kunst wird dadurch noch erhöht. Die Ehrfurcht, mit der von großen Künstlern und ihren Werken geredet wird, steigert in ihm die Idee der Wichtigkeit der Kunst, befruchtet seine Vorstellungskraft zur ganzen Hingabe und spornt ihn an, jede Minute der Kunst zu widmen, alle Mühen für die Kunst auf sich zu nehmen.

Auch die Dichtung nutzt Geßner aus, seine Einbildungskraft zu bereichern und seinen Geschmack zu verfeinern. So empfiehlt er dem Maler vor allem Thomson. Bei ihm sieht er bezeichnenderweise nicht die erhabene, den Menschen vernichtende Natur, wie im „Winter". Er findet bei ihm Gemälde in der Art von Berghem, Potter und Roos, von Claude, Poussin und Salvator Rosa.

Dann weist Geßner auf einen Dichter hin, den er schon in seiner Jugend verehrte, auf Brockes[13]). Hier ist eine Wurzel dessen, was Geßner selbst will: Beobachtung der Natur bis ins Kleinste. Dies Kleine soll den Künstler begeistern, soll ein großes Gefühl in ihm erwecken. Bei Brockes sieht er ein ganzes Magazin von Gemälden.

Gerade auf die Dichtkunst weist Geßner den Maler hin, weil sie für ihn die „wahre Schwester" der Malerei ist, weil beiden ähnliche Gesetze zu Grunde liegen. Beide suchen das Große und Schöne in der Natur auf. In beiden ist eine Mannigfaltigkeit der Teile, und doch keine Verwirrung, weil alles Einzelne aus der Idee des Ganzen gewählt ist, und durch das Ganze alles Einzelne zur Einheit wird. — Trotz Lessings „Laokoon", der 1766 erschienen war, steht Geßner natürlich auf dem Standpunkt, daß der Dichter malt, daß auch er Gemälde schafft.

Geßner wertet die Dichtung also zum Befruchten der Vorstellungskraft aus. Aber auch dort, wo er sich mit einem Texte auseinanderzusetzen hat, in der Illustration, hält er sich fast niemals genau an diesen, sondern gestaltet etwas Neues. Die Auffassung von der Verschwisterung der Kunst hätte leicht dazu führen können, in der Illustration nun dasselbe geben zu wollen wie das dichterische Kunstwerk, eine Wiederholung desselben in der graphischen Kunst zu schaffen, wie es die großen französischen Illustratoren der Zeit, Eisen, Moreau usw., getan haben.

Doch Geßner ist in den vielen Illustrationen zu seinen Idyllen nicht immer derselbe geblieben. Er hat eine große Wandlung durchgemacht.

Wir wollen eine Radierung zu Geßners Schriften von 1762 betrachten „ein Faunkind und zwei Putten am Wasser bei Weidbäumen sitzend" (Leemann — van Elck Nr. 137). Sie gehört zur Idylle „Amyntas". Ihr Inhalt ist folgender: der arme Amyntas schützt eine junge Eiche vor dem reißenden Bach, dessen Wasser die Wurzeln des Baumes entblößt hat. Dafür segnet ihn die Dryas.

In der Illustration sehen wir auch einen Baum am Wasser, aber eine Weide, keine Eiche. Ihr Stamm ragt fast wagerecht liegend weit über das Wasser. Es ist nicht das Ufer eines rauschenden, wilden Baches, sondern Schilf wächst dort, eine Wasserpflanze schwimmt auf dem glatten Spiegel.

Nichts von der Handlung der so „bildlichen" Idylle ist wiedergegeben. Ein Faunkind sitzt am Wasser und berührt es mit den

13) Vergleiche: Leemann — van Elck: „Salomon Geßner", Seite 11.

Füßen. Der rechte Ellenbogen ruht auf dem Weidenstamm, das Kinn ist in die Hand gestützt. So schaut es zu einem Putto herauf, der auf dem Baume die Flöte bläst. Ein zweiter Putto lehnt an einen anderen Weidenstamm, hat den Hirtenstab in der Hand und blickt auf das Faunkind herab.

So ist die Radierung eine Idylle für sich. Sie zeigt zwar Anklänge an den Text (Wasser, Baum), aber von der Handlung ist nichts übernommen. Und doch sind geschriebenes und gezeichnetes Werk verwandt. Verherrlicht die Idylle den einfältig guten Menschen, der, mit der Natur verbunden, sie mit Geistern belebt, so ist die Radierung eine Darstellung dieser Natur.

In Geßners Schriften von 1770/72, einer der prächtigsten Ausgaben des 18. Jahrhunderts überhaupt, finden wir neben Illustrationen die, wie die eben betrachtete nur an den Text anklingen, die häufig nur Buchverzierungen sind im Sinne des Rokoko, einige Radierungen, die in näherer Beziehung zum geschriebenen Worte stehen. So die zum „Tod Abels". Nehmen wir als Beispiel die Radierung zum zweiten Gesange dieses Stückes. In der Einheit zwischen Mensch und Natur, in der Weichheit des Lichtes, das über der tiefen Landschaft liegt hat Geßner hier wohl das Beste geschaffen.

Im zweiten Gesange vom „Tod Abels" erzählen Adam und Eva wie es ihnen nach der Vertreibung aus dem Paradiese erging: Vom Herrn verstoßen durchziehen sie die Wüste. Sie übernachten in einer Höhle. Im Gewitter erscheint ihnen Gott vor der Höhle. Sie wandern weiter und finden einen toten Vogel. Ein Engel erscheint ihnen. Sie arbeiten, opfern und Eva gebiert ihren ersten Sohn Kain.

Für den zweiten Gesang wäre es das Gegebene gewesen, Adam im Kreise der Familie erzählend darzustellen. Aber Geßner greift aus der Erzählung etwas heraus: Das Finden eines toten Vogels, wie Adam und Eva zum erstenmal der Tod vor Augen tritt. Im zweiten Gesang liegt auf dieser Szene kein besonderes Gewicht. Sie gibt eine der vielen Empfindungen, in die die ersten Menschen ausbrechen. In der Radierung ist gerade hier die Möglichkeit, eine starke Empfindung auszudrücken durch die beiden Vögel, die sie erregen.

Aufrecht steht Eva, das rechte Spielbein ist leicht gelockert. Der rechte Arm weist auf den toten Vogel, der vor ihr liegt. Der Daumen ist geradeausgestreckt, die Hand nach unten gebogen, zeigend und die Rede begleitend. Den Kopf hat sie zur Seite gewendet, zum Vogel hin, der sie umflattert. Kopf- und Handbewegung stellen die Verbindung her zwischen dem toten Vogel und dem lebenden, zu dem Eva spricht: „... Vielleicht, ach! vielleicht war's dein Gatte! Ich bin's, die Fluch und Elend über die Erde, über jedes Geschöpfe gebracht hat, du unschuldig Leidender, ich bin's, ich Elende! Sie weinte laut und wandte sich zu mir (Adam) und sprach: Was ist dieß

für ein Übel? .... O mir schauert's durch alle Gebeine! .... Ich bebe — ich kann nicht mehr! Sie weinte laut, voll schmerzlicher Trauer, zur Erde gebückt." Auf der Radierung steht Eva ruhig da. Sie hält ganz an sich in ihrem Schmerze, blickt nur trauernd (!) nach dem flatternden Vogel, innerlich ergriffen.

Dieselbe innere Bewegung wie Eva zeigt Adam. Mit leicht geneigtem Kopf blickt er auf den toten Vogel herab. Sein linker Arm zeigt auf das Tier hin, im Schmerze ist er erhoben und die Hand abgestreckt. Den rechten Arm hat er um die Schulter Evas gelegt. Er stützt sich an ihr, sucht bei ihr Halt. Das rechte, das Standbein, ist weit vorgestellt, der Oberkörper wie in jähem Schrecken zurückgebeugt. Dazu ist das linke Bein, das im Begriffe war, vorwärts zu schreiten, gleichsam in der Bewegung erstarrt; das Kniegelenk ist abgespreizt. So ist die Anteilnahme bei Adam fast noch stärker gebildet als bei Eva. Aber Adam steht im Schatten, etwas verdeckt von der „handelnden" Person, sie steht im hellen Lichte. Doch werden durch ihn die Bewegungen der Eva noch gedämpft. Fast gleichwertig in Bezug auf Handlung (Empfindung!) stehen beide Menschen aneinander gelehnt, beide haben einen Arm erhoben. Ihre Anteilnahme erscheint fast gleich groß.

Kein „beben" der Eva, kein „lautes Weinen" sehen wir, sie ist nicht „voll schmerzlicher Trauer zur Erde gebückt." Jedes Anspannen der Handlung wird vermieden. Zwei Menschen in einer Empfindung stehen nebeneinander.

Hier ist nicht das Bemühen um ein wörtliches Wiedergeben des Textes. Wir sehen im Vordergrunde auf der Radierung kein Gebüsch, in dem der Vogel sitzt, als Eva zu ihm spricht, wie es der Text verlangt. Ein Busch hätte nur abgelenkt von dem Empfinden der Menschen, die groß vor der Landschaft mit dem tiefen Horizont stehen. Aber Geßner faßt gerade das Wesentliche des Textes, indem er ihn verläßt. Gibt Geßner in der Dichtung Empfindungen der Menschen, für welche die Handlung nur der äußere Anlaß ist, so hat er in dieser Radierung den „Ton" der Dichtung ganz getroffen.

Ganz anders verhalten sich dagegen die Illustrationen zur großen französischen Ausgabe von Geßners Werken (1777) zum geschriebenen Wort. Auf den ersten Blick scheint es, als ob wir hier eine Illustration im Sinne der Franzosen des 18. Jahrhunderts vor uns hätten. Doch das ist nicht der Fall. Die Bilder gehen vielmehr völlig über die Dichtung hinaus, behaupten ihr gegenüber ihren Eigenwert, so z. B. die Radierung zur Idylle „die Erfindung des Saitenspiels und des Gesanges" (Leemann — van Elck Nr. 47).

Die Idylle erzählt: „In der ersten Jugend der Tagen", da die Menschen noch unschuldig und glücklich waren, sucht ein Mädchen von den Vögeln die Kunst des Gesanges zu lernen. Ein Jüngling belauscht sie. Während er voll Sehnsucht nach ihr in seiner Hütte sitzt und seine Hand über den gespannten Bogen gleiten läßt, ent-

deckt er das Saitenspiel. An einem Morgen nun, als das Mädchen wieder im Haine singt, begleitet sie der Jüngling hinter einem Baume versteckt auf seinem Instrumente. Dargestellt ist auf der Radierung das Folgende: „Izt schwieg sie, und sah aufmerksam umher; Welche liebliche Stimme mischet sich in meinen Gesang? So rief sie erstaunt, sie begleitet jeden Ton meines Gesanges! Wo bist du? — — — — Warum schweigest du, Lied? Singe, liebliche Stimme! Bist du ein gefiederter Bewohner dieses Hains, o so schwinge die Flügel hieher auf diesen Fichtenbaum, daß ich dich sehe und deinen Gesang höre! so sprach sie, und sah weit in den Wipfeln umher."

Auf der Radierung steht das Mädchen auf einer kleinen freien Rasenfläche und blickt nach links oben in einen Baum. Der Körper ist gespannt aufgerichtet, der Kopf etwas zurückgeneigt und das rechte Spielbein leicht gelockert. Der linke Arm ist vorgestreckt, im Ellbogen ein wenig gebeugt. Wie zu fragendem Horchen ist die Hand mit den gespreizten Fingern erhoben. Ein unerwarteter Laut hat das Ohr des Mädchens getroffen. Es ist zugleich eine Bewegung des Staunens. Der Arm ist vom Körper abgespreizt: erwartend und zurückhaltend, Ruhe gebietend und gespannt auf das, was im nächsten Augenblick zu hören sein wird. — Der rechte Arm ist erhoben, im Ellbogen scharf geknickt, die Hand leicht zum Kopfe geneigt. Auffordernd und winkend macht der Zeigefinger die Bewegung der Hand mit: „o so schwinge die Flügel hieher auf diesen Fichten-Baum, daß ich dich sehe."

So ist Verschiedenes im Mädchen ausgedrückt: Das Erstaunen über den Klang, das Warten auf ein neues Erklingen, das Auffordern sich hören zu lassen. Alles das ist hier vereint. Es entsteht eine Spannung zwischen Kopf, rechtem Arm und linkem Arm, da der linke Arm gleichsam einen zurückliegenden Moment festhält.

Erhöht wird die Spannung in der Frauengestalt noch durch ihre isolierte Stellung. Links und rechts ist der Vordergrund durch Blumen abgeschränkt, die die unteren Ecken des Bildes abrunden. Im Mittelgrunde sperren Bäume jeglichen Durchblick ins Freie. Nichts ist vom Himmel zu sehen. Das helle Licht, das nur die Gestalt trifft, und das auf dem Grün der Bäume und des Bodens weich und samtig wird, hebt das Mädchen noch mehr. Völlig „klar entwickelt" steht sie vor uns, nicht einmal eine Blume überschneidet ihren Fuß.

Hinter einem Baume im Rücken des Mädchens steht der Jüngling mit seiner Leier; ruhig und lässig lehnt er sich an den Stamm. Seine Beine sind übereinandergeschlagen, er wendet den Kopf zum Mädchen hin. Fast verschwindet er im Schatten des Baumes. In seiner lässigen Haltung ist er ganz Gegenspieler des Mädchens.

Von dieser Spannung im Mädchen, von dieser Zuspitzung im Geschehen ist nichts in der Idylle. Schon durch den sanften Gesang,

mit dem es den Morgen, die Blumen und Schmetterlinge besingt, erhält die Idylle etwas Ruhiges. Kaum ein besonderer Moment ist hervorgehoben. Das Liebliche läßt jede Bewegung gedämpft erscheinen. Wir hören das Mädchen singen, wir sehen den Wald, aber das Mädchen selbst taucht unter in der Empfindung.

In der Radierung das Gegenteil. Ganz verschiedene Momente der Spannung sucht Geßner an einem Menschen darzustellen. Der Wald ist nur die nötige Umgebung. Darum wird auch hier der Text völlig vernachlässigt: Kein Fichtenbaum, kein Berg, keine Sonne, die hinter dem Berg aufgeht, ist zu sehen. Das Mädchen selbst müßte nach der Idylle sitzen. Das hätte aber in der Radierung Geßner nur gehindert, alles in der einen Gestalt zu vereinigen, sie lesbar zu machen, ein Monodrama zu gestalten. Doch der Rahmen der geschriebenen Idylle ist gesprengt. Die Radierung ist zu einem fast selbständigen Einschaltblatt geworden. —

Wir kehren jetzt zum „Brief über die Landschaftmahlerey" zurück. Geßners Lehrgang ist also eine Schulung der Vorstellungskraft. Er will den Künstler nicht zum Gelehrten machen, seinen Verstand nicht mit unnützer Gelehrsamkeit belasten. Die Vorstellungskraft will er nicht Gesetzen unterordnen nicht binden.

Auch auf die Kunsttheoretiker ist Geßner nicht gut zu sprechen. So empfiehlt er dem Künstler statt ihrer Schriften, die Schriften der Maler, in denen sie ihren eigenen Werdegang beschrieben haben. Solcher Schriften gibt es für ihn viel zu wenige. Wenn sie auch nicht gelehrt sind, so enthalten sie eben das, auf das der „bloße Kenner" niemals kommt[14]). Sie zeigen dem Künstler Mittel und Weg, wie er zu Werke gehen muß. Und dies kann der Künstler für Geßner lernen, dies muß er lernen; Regeln für den Verstand will er ihm nicht geben. So lobt Geßner die Schriften des Lairesse und vor allem, was etwas verwunderlich ist, die Schrift von Mengs. „Und wie unschäzbar ist das Werkchen von Mengs, welches mehr Gutes über die Kunst zu denken gibt als ganze Folianten! Weiß er gleich als Philosoph sich nicht deutlich zu machen, so redet er doch da, wo er als Künstler spricht, mit einer Stärke, mit so viel Licht, mit so geläutertem Geschmak, mit einem so feinen, so philosophischen Beobachtungs-Geist, als man nur von dem größten Künstler unsers Zeit-Alters erwarten kann[15])." Geßner setzt sich mit seiner Schrift dasselbe Ziel: er will jungen Künstlern nützen, ihnen einen Weg weisen, aber keine Regeln für sie aufstellen.

Geßners Wunsch ist es, daß ein größeres Werk erscheinen möge als Anleitung für junge Maler. Gewiß, ein philosophischer Kenner soll es schreiben, aber die Künstler sollen ihm zur Seite stehen, ihn beraten. Alle bisher geschriebenen Werke sind ihm nicht einfältig, nicht praktisch genug. – Dann wünscht er ein Buch, das die

14) „Brief über die Landschaftmahlerey", Seite 183.
15) „Brief", Seite 184.

besten Kunstwerke aller Zeiten und aller Schulen beschreibt, der Werke, bei denen „der Charakter des Zeit-Punktes und der Schule vorzüglich herrscht." Das wäre ein Buch, das allen Epochen gleichmäßig gerecht wird, das jedes Kunstwerk aus seiner Zeit versteht; Diesen Gedanken sucht wohl Fiorillo zum erstenmal in die Wirklichkeit umzusetzen.

Wenn aber Geßner verlangt, daß diese Kunstwerke auf alle Regeln des Schönen untersucht werden sollen, daß gerade aus ihnen die Regeln deutlich gemacht und erklärt werden sollen, weil sie in diesen Werken mit dem „besten Verstand angebracht sind", so dürfen wir darauf nicht viel Gewicht legen. Ebenso wie er einmal den Mengs auffordert (Winckelmann, Band 10, Seite 512, Ausgabe Eiselein), die Schönheit auf einen klaren Begriff zu bringen. Geßner ist sich selbst nicht bewußt, wie weit er damit ist, daß er die Kunst ganz vom Genie aus, aus dessen Vorstellungskraft, betrachtet. Aber Geßner ist kein Theoretiker. Mehr instinktiv als aus scharfer Erkenntnis heraus trifft er das Richtige. Daher kommt es auch, daß einige Stellen seines „Briefes" nicht gut zum Gedanken des Ganzen passen. So seine Verehrung für Dietrich, der sich so in seine Vorbilder einlebt, so aus ihrem Geiste schafft, daß man meinen muß, der vorbildliche Maler habe „sich selbst übertroffen". Der größte Widerspruch in Geßners Schrift ist aber seine Anerkennung und tiefste Verehrung für Mengs und seine „Betrachtungen über die Schönheit". Wir müssen hierauf später eingehen.

II. Die Herkunft der Gedanken.

In keiner Malertheorie der Zeit finden wir eine so starke Betonung der Vorstellungskraft im künstlerischen Schaffen wie bei Geßner. Von einer anderen Seite ist er beeinflußt, von seinen Landsleuten Bodmer und Breitinger. — Geßner war persönlich mit Bodmer bekannt, auf den er aber, wie wir aus Briefen wissen, nicht gut zu sprechen war, und dessen Dichtungen er wenig schätzte. Dahinter steht der Gegensatz der Anakreontik und Idylle gegen das hochpathetische religiöse Heldengedicht. Geßner hatte zwar vom Streite der Schweizer gegen Gottsched soviel Abstand, daß er ihm als lächerlich erschien, aber er ist doch unter dem beherrschenden Einfluß der beiden in Zürich aufgewachsen.

Von den theoretischen Schriften Bodmers und Breitingers, in denen sie die Phantasie in den Mittelpunkt ihrer Betrachtungen über die Dichtung stellen, geht Geßner aus. Sie sind gleichsam die Vorbedingung für den „Brief über die Landschaftmahlerey", dieser ist nicht ohne sie zu denken, sie sind die Grundlage, auf der Geßner aufbaut.

Denn Bodmer und Breitinger wollen etwas Anderes als Geßner. Sie sind mehr theoretisch eingestellt. Ihr Ziel ist zunächst einmal, das Gebiet der Dichtung zu bestimmen. Das „Reich des Wunder-

baren" wollen sie für die Poesie erobern, diese vermöge der Vorstellungskraft thematisch über die Grenze der empirischen Welt erweitern[16]). Sie sehen, daß in der Phantasie des Menschen nicht nur die wirkliche Welt Platz hat, daß ebenso das Reich der Dichtung sich weiter erstreckt als das Reich der äußeren Sinne, die an die gegenwärtige, sichtbare Welt, an das Reich der Wahrheit gebunden sind. Für die Einbildungskraft gibt es eine mögliche Welt, und sie kann das, was es nicht in der wirklichen, sondern nur in der möglichen Welt gibt, in der Kunst unter dem Scheine der Wirklichkeit darstellen[17]).

Unterscheiden sie damit — vor allem Bodmer — zunächst thematisch die Kunst von der Wirklichkeit, so ist die Phantasie das, aus dem diese neue Welt entsteht, die sie schafft.

Damit ist auch schon die Scheidung von Kunst und Wissenschaft, von Dichtung und Historie gegeben, die der klarer denkende Breitinger schärfer vollzieht als Bodmer[18]). Der Geschichtsschreiber muß sich an das halten, was wirklich ist und war, der Poet aber kann schildern, was die Natur unter anderen Absichten hervorgebracht hätte, eben die mögliche Welt. Der Dichter hat nicht nötig, seine Kunst als Wahrheit zu verkaufen, das ist Sache des Historikers. (Aristoteles: die Poesie philosophischer als die Geschichtsschreibung). Er braucht nur die Wahrscheinlichkeit zu wahren, diese erwirbt seiner Erzählung Glauben. „Der Poet bekümmert sich nicht um das Wahre des Verstandes; da es ihm nur um die Besiegung der Phantasie zu thun ist, hat er genug an dem Wahrscheinlichen, dieses ist Wahrheit unter vorausgesetzten Bedingungen, es ist wahres, so fern als die Sinnen und die Phantasie wahrhaft sind, es ist auf das Zeugniß derselben gebauet[19])." Durch das Wunderbare aber verleiht er seiner Erzählung die Kraft, auf das menschliche Gemüt zu wirken. Denn der Dichter richtet sich nicht an den Verstand, er will nicht lehren und unterrichten, er dient nicht wie der Historiker der Erkenntnis, er will vielmehr „Lust" bereiten, das Herz ergreifen; an dieses wendet er sich.

Darum s o l l der Dichter seine Vorwürfe lieber aus der Welt des Möglichen, als aus der wirklichen Welt nehmen, weil sie sich am meisten von der Historie entfernt. Rein thematisch ist dieses Reich

---

16) Bodmer zeigt von allem in seiner „critischen Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie" an Miltons „verlorenem Paradies" dieses „Reich des Wunderbaren" und verteidigt es gegen alle Vorwürfe, besonders der Franzosen.

17) Bodmer: „Critische Betrachtungen über die poetischen Gemählde der Dichter", Seite 13 ff.

18) Breitinger: „Critische Dichtkunst", Seite 33, 57 ff., 139. — Bodmer: „Critische Betrachtungen über die poetischen Gemählde der Dichter", Seite 67, 126 ff.

19) Bodmer: „Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie", Seite 47.

des Möglichen für Bodmer und Breitinger schon das Reich der Dichtung. Das Wunderbare, als die „äußerste Staffel des Neuen“, für die Kunst also am wertvollsten, meint Bodmer, kann schon „ohne die Hilfe der Kunst“ das Herz erfassen. Aber auch dem Alltäglichen kann der Dichter das Ansehen des Wunderbaren geben, natürlich immer unter Wahrung des Wahrscheinlichen[20]). Er muß die Natur eben nicht als Wissenschaftler betrachten; ja, von der Wahrheit muß er sogar sich „bis zu einem gewissen Grade“ entfernen, je „nach seinem bestimmten Gesichtspunkte“, nach seiner Idee, durch die er nun einen ganz neuen Zusammenhang schafft. (Hinausgehen über die vraisemblance der Franzosen). Nach diesen „Absichten“ kann der Dichter alle Verbindungen der gegenwärtigen Welt auflösen und ganz neue Verbindungen schaffen. Allem muß der Dichter dieses wundersame Ansehen geben, auch dem Gewöhnlichsten kann er dieses Neue abgewinnen. Die Natur liefert nur den Stoff, der zu etwas ganz anderem verarbeitet wird. Das Neue aber erfaßt das Herz, dies Neue ist die Quelle des Schönen.

Dieses Neue und Wunderbare von Bodmer und Breitinger ist dasselbe, was Longin — und von ihm sind sie entscheidend beeinflußt — das Erhabene nennt. Longin versteht darunter nicht das Erhabene der Natur, in deren Gebiet für uns das Erhabene gehört, sondern das „Großartige“ und „Erstaunliche“ der Kunst, das „Macht und Gewalt“ auf den Menschen ausübt, ihn in seinem Innern ganz erfaßt, das heißt, das Erhabene, oder wie Bodmer und Breitinger sagen, das Neue und Wunderbare ist eben das Wesen der Kunst[21]).

Wie Bodmer und Breitinger aus diesem Wesen Dichtung und Wissenschaft trennen, so sucht Longin Dichtung und Rede von einander abzusetzen[22]). Die Rede hat die Aufgabe zu klären, zu verdeutlichen. Das Hauptgewicht liegt bei ihr auf dem Verstande. Die Phantasiebilder des Redners dienen dazu zu überreden, aber die Wahrheit darf nicht leiden.

Zur Dichtung, in der die freie Einbildungskraft vor dem Verstande das Übergewicht hat, gehört gerade das Abgehen von der Wirklichkeit, die „Hyperbel“, das Sagenhafte, — auch Bodmer und Breitinger verlangen es — das alles Glaubhafte übersteigt. Denn der Dichter will das Innere des Menschen erfassen.

Von großer Bedeutung ist es nun, daß das Wunderbare und Neue der Kunst bei Bodmer und Breitinger die Natur nicht vollkommener macht, sie nicht „verbessert“. Die Kunst soll nicht Mängel der Natur zu verbessern suchen. Das ist für Breitinger, der sich vor allem hiergegen wendet, „gegen die Ehre des Schöpfers“. Diese Welt ist unter allen möglichen die beste. In der Kunst gibt es nur

20) Breitinger: „Critische Dichtkunst“, Seite 132 ff., 293 ff.
21) Longin: „Über das Erhabene.“ Übersetzt von H. F. Müller, Seite 2.
22) Longin: „Über das Erhabene“, Seite 25 ff.

eine Veränderung der Natur, eine Umwandlung des Wirklichen in ein Mögliches. Die Natur wird nachgeahmt, das was sie in anderen Absichten hätte tun können, aber die Kunst verbessert sie nicht. Wie es Longin auf die Zusammensetzung zum Ganzen ankommt, für die es ganz verschiedene Möglichkeiten gibt, so kann auch für Bodmer und Breitinger der Künstler die Schönheiten der Natur zusammentragen und verbinden, je nach seinem „Gefallen", nach seiner Idee, mit der er auf die Phantasie des Nächsten wirken will, um den bestimmten Eindruck zu erreichen. Das Urbild liegt in der möglichen Welt, in der Vorstellungskraft des Künstlers[23]). Je nach seiner Idee kann der Künstler die Natur „zu neuen Umständen verbinden." Aber auch die häßliche Seite von allen Gegenständen darf er zeigen; es kommt nur darauf an, was er bezweckt. Seine Idee muß den Dichter bei der Wahl von allem leiten, so schafft er eine neue Welt, einen neuen Zusammenhang aller Dinge.

Weil nun die Idee in jedem Kunstwerke eine andere ist, weil eben jedes Werk etwas Neues und Wundersames enthalten muß, um den Menschen zu erfassen, darum sind für Bodmer und Breitinger die Regeln und Gesetze der Kunst „unzählbar und unendlich" verschieden. Es gibt von ihnen ebenso viele wie es Kunstwerke gibt! Das heißt: es ist unmöglich, den Geschmack durch Regeln zu lehren und zu lernen. Ein jedes Urteil bezieht sich auf ein einzelnes Werk, das nach seiner „Absicht", seiner Idee, beurteilt werden muß[24]).

Das erinnert wie so manches bei Bodmer und Breitinger ganz an Kant. Bei ihnen ist schon enthalten, daß alle Geschmacksurteile in Bezug auf ihre logische Quantität einzelne Urteile sind, weil das Objekt unmittelbar auf den Betrachter wirken muß, daß es keine Wissenschaft, sondern nur eine Kritik des Schönen gibt[25]).

Bei Longin finden wir noch keine Betrachtungen über das Aufnehmen der Kunst. Auch in der Eigengesetzlichkeit des einzelnen Kunstwerkes geht er nicht so weit. Wohl aber sieht auch er, daß die Erfüllung der Regel nicht den Künstler macht; er sieht, daß die kleinen Geister zwar die Regel erfüllen, ihre Werke aber dafür kalt lassen und keine Größe haben, und daß die „Fehler" der großen Künstler von ihren Vorzügen aufgewogen werden[26]).

Aber doch sind sie alle, Bodmer und Breitinger und Longin immer am Genie „welches der Kunst die Regel gibt." [27])

Weil Geßner im künstlerischen Schaffen das Wirken des Genies sieht, gibt auch er keine Regeln. Aber wünscht er nicht, daß die Maler in ihren Schriften den Weg zu ihrer Größe mitteilen und anderen Künstlern dazu verhelfen, ebensolche Werke zu schaffen?

---

23) Breitinger: „Critische Dichtkunst", Seite 274.
24) Breitinger: „Critische Dichtkunst", Seite 429 ff. — Bodmer: „Critische Betrachtungen über die poetischen Gemählde der Dichter", Seite 146 ff.
25) Vergleiche Kant: „Kritik der Urteilskraft" § 8.
26) Longin: „Über das Erhabene", Seite 47 ff.
27) Vergleiche Kant: „Kritik der Urteilskraft" § 46.

Will er nicht angeben, wie sich bei ihm selbst die Ideen zusammenfinden? Nein! Er will nicht wissenschaftlich beschreiben, wie er seine Werke schafft. Auch bei ihm gibt das Genie „als Natur die Regel" (Kant). Sein Lehrgang bezieht sich nur auf die Bereicherung der Vorstellungskraft und auf das Lernen des Handwerklichen.

Geßner wünscht eine Darstellung, die der Natur entspricht, die bis ins Einzelne der Natur folgt; auch Bodmer und Breitinger wollen, daß der Dichter durch seine Worte erreicht, daß jeder Gegenstand in der Phantasie des Menschen seine wahre und natürliche Gestalt gewinnt. Darauf beruht für sie ja die Verschwisterung von Plastik, Malerei und Dichtung, daß alle drei die Natur nachahmen, und nur in ihren Mitteln verschieden sind. Der Dichtung geben sie aber bei weitem den Vorzug. Der Maler kann für sie nur das „materialische" und das „menschliche Reich" schildern, das heißt alles, was lediglich Materie ist, und das, was neben dem Körper noch einen Geist hat. Das erste Reich aber, das „himmlische", zu dem das körperlos Geistige gehört, ist nur für den Dichter da (!?). Aber nicht nur, daß die Malerei sich auf die materielle Welt bezieht, auf das, was man sehen kann, die Dichtung aber auch die Gedanken darstellt, — und das ist für sie die Welt des Geistigen — daß die Malerei für sie eine Kenntnis der Geschichte voraussetzt und daß der Maler nur eine Seite des Charakters eines Menschen schildern kann, — der Dichter kann für sie sogar genau so auf die Phantasie wie der Maler auf das Auge wirken: er kann die Phantasie so entzücken, daß sie in Zweifel gerät, ob sie die Sachen nur in einem „Gemählde", oder vielmehr in der Natur selbst vor sich sieht. Also auch hier ist die Dichtung der Malerei gewachsen[28]).

Dies Zweifeln, haben wir Kunst oder Natur vor uns, ist ihnen sehr wichtig. Den halten sie für den besten Maler, dessen Bild man für das Urbild hält[29]). Unter diesem Urbild verstehen sie nicht das in der Schau erzeugte Bild des Künstlers, das seinem gemalten Werke zu Grunde liegt, sondern die Natur. Das Kunstwerk ist aber damit in Gefahr, denn zur Kunst gehört es, daß man sich ihrer als Kunst bewußt ist.

Trotzdem Bodmer und Breitinger erkannt haben, daß die Idee des Künstlers es ist, die alles Gegebene der Natur zum Kunstwerk umgestaltet, sehen sie, den Franzosen und ihrem Gewährsmann Aristoteles folgend, den Grund der Freude an der Kunst in der Nachahmung, im Vergleichen mit dem Vorbilde. Aus diesem Grunde billigen sie auch das Häßliche der Natur, selbst die Darstellung von Leichen, der Kunst zu. Wenn die Nachahmung so geschickt ist, daß zwischen Abbild und Urbild nicht mehr unterschieden

28) Bodmer: „Critische Betrachtungen über die poetischen Gemählde der Dichter", Seite 54 ff.

29) Breitinger: „Critische Dichtkunst", Seite 65 ff. — Bodmer: „Critische Betrachtungen über die poetischen Gemählde der Dichter", Seite 135.

werden kann, muß sie die Bewunderung im Menschen hervorrufen, „wie groß die Fähigkeit der menschlichen Kräfte sei, daß sie die Kräfte der Natur durch die Kunst hat erreichen mögen“ [30]).

All dies ist die Voraussetzung für Geßners „Brief über die Landschaftmahlerey“. Auf diesen Gedanken baut er auf, er sucht sie für die Praxis des künstlerischen Schaffens auszuwerten, für den Lehrgang der Einbildungskraft. Und das finden wir bei Bodmer und Breitinger nicht. Es liegt mit daran, daß sie vor allem Theoretiker sind, während Geßner nur für den Maler schreibt; das heißt, so ist es von uns aus gesehen, denn diese Leute selbst kennen einen solchen Unterschied noch nicht.

Wenn Bodmer und Breitinger auch nichts über eine systematische Schulung der Vorstellungskraft des Künstlers schreiben, so ist im Keime doch Geßners ganzer Lehrgang da. Longin folgend, soll der Künstler sich zur Größe erziehen, sich mit edlen Gedanken erfüllen, denn zur Hervorbringung von etwas Großem und Unsterblichen muß der Mensch zunächst einmal selbst das Große in sich erzeugen [31]). — Sie sprechen von der Einbildungskraft als der „Schatzmeisterin der Seele“, bei der die Sinne alle ihre Eindrücke in Verwahrung legen, von der Phantasie, die sich mit einem Vorrat von Bildern anfüllen muß, um wieder auf die Menschen wirken zu können. Aber die Einbildungskraft ist mehr reproduktiv gesehen, sie gibt dem Künstler Bilder vergangener Wahrnehmungen wieder. Die Einbildungskraft bedeutet für sie eben noch nicht die Phantasie, sie gehört noch in das Gebiet der Nachahmung. Geßner aber betont gerade das Produktive der Einbildungskraft im künstlerischen Schaffen, betont, daß sie aus diesen Bildern ganz neue schafft.

Er legt damit ein viel stärkeres Gewicht auf das Schöpferische der Phantasie. Er gebraucht die Einbildungskraft im Sinne der Phantasie, sie ist für ihn die „Ausbildungskraft“.

Auch Bodmer erwähnt, was zum Schaffen aus der Vorstellungskraft nötig ist, was sie antreiben kann. Sie muß ganz auf ihren Gegenstand gerichtet sein und darf durch nichts Äußeres abgelenkt werden. Zweitens soll eine große Neigung für den Gegenstand den Künstler antreiben, ihn begeistern. Und drittens — wir lesen dasselbe fast wörtlich bei Geßner und es stammt von Longin —: die Vorstellung, was für ein Urteil die Nachwelt einst vom Werke fällen wird, soll den Künstler anspornen zur ganzen Hingabe an die Kunst. Ihre Würde soll ihn bewegen, sein Bestes herzugeben [32]).

Aus diesen Stellen baut Geßner seinen Lehrgang der Vorstellungskraft.

Kennen Bodmer und Breitinger auch keine Erweiterung der Vorstellungskraft durch Vorbilder, so wollen sie doch, daß der

30) Breitinger: „Critische Dichtkunst“, Seite 75.
31) Bodmer: „Critische Betrachtungen über die poetischen Gemählde der Dichter“, Seite 3, 17.
32) Bodmer: „Über die poetischen Gemählde“, Seite 19—23.

Dichter durch das Lesen guter Schriften das Urteil, „den Leitstern der Phantasie", verbessere[33]). Gerade weil sie mehr theoretisch eingestellt sind, betonen sie schärfer als Geßner, daß die Phantasie vom Verstande geleitet werden muß – natürlich nicht von der Regel. Wie für Longin die bewußte Einsicht zur natürlichen Begabung, zum Genie hinzukommen muß, das sonst nur einem „blinden Wagen" überlassen ist, wie er vor der übertriebenen Jagd nach Neuheit der Gedanken warnt, vor hohlem Prunk, weil das Werk einer prüfenden Betrachtung Stand halten, seine Echtheit beweisen muß, so sehen Bodmer und Breitinger sehr richtig, daß Genie und Originalität nicht darin besteht, sich von allem Zwange frei zu machen, daß dies nur zum Originalischen führt. (Platon: Enthusiasmus und Sophrosyne. Bei Plato aber geschieht die Mäßigung durch das Ideal, bei Bodmer und Breitinger dagegen durch den Verstand. Dadurch unterscheiden sie sich. Bodmer und Breitinger sind eben doch von der französischen Kunsttheorie abhängig). So warnen sie immer vor dem Phantasma, vor dem Unwahrscheinlichen und Abenteuerlichen, von dem auch Geßner bei dem kleinen Steine spricht, der seine Phantasie zur Darstellung eines Felsen anregen kann. (Vergleiche Horaz: Brief an die Pisonen).

Bei Longin aber finden wir etwas, was uns ganz an Geßner erinnert: die Bedeutung der Kunst als Vorbild für den Künstler. Von fremden Werken kann sich der Künstler wie von göttlichem Hauche beseelen lassen. Longin sieht, daß es vielleicht nicht gerade die „enthusiastischen Naturen" sind. Aber andere können aus den Vorbildern — für ihn die Antike – ihre Seele „wie aus einem heiligen Born" bereichern, sich begeistern, sodaß auch sie zur Höhe der Kunst hinaufsteigen[34]). Damit ist er, wie auch Geßner, an der wahren Bedeutung der Kunst für den Künstler, am ewigen Fortzeugen der Kunst aus sich selbst. Der Künstler treibt auf diese Weise keinen Diebstahl, keine Nachahmung, sondern Nachfolge. Sein Genie als Naturgabe ist Voraussetzung, aber durch die Berührung mit der Kunst wird es erst zur eigenen Originalität erweckt. (Plotin: Der Künstler ist Künstler, weil er dem Reiche der Kunst angehört. Und Vorbilder gibt es für ihn, weil diese aus dem Reiche der Kunst sind). Der Künstler bereichert sich innerlich durch seine Vorbilder und wächst im Wetteifer mit ihnen. Ideen werden in ihm erweckt, vor allem, wenn er auf etwas Verwandtes stößt. Denn *der Künstler sucht als Künstler nicht zu erkennen, sondern für sich, subjektiv auszuwerten.* Gerade vermöge seines Genies, dessen erste Eigenschaft die Originalität ist, kommt er von selbst zu einer subjektiven, nicht wissenschaftlichen Auswertung der Kunst.

---

33) Bodmer: „Über die poetischen Gemählde", Seite 24, 25.
34) Longin: „Über das Erhabene", Seite 23.

III. Der Umkreis.

a) Mengs

Bisher hat man Geßners „Brief über die Landschaftmahlerey" statt in Verbindung mit Bodmer und Breitinger, fast immer von Mengs und Winckelmann her gesehen und aus deren Gedanken heraus zu erklären versucht. Nichts natürlicher als das, wo doch Geßner selbst Mengs als den größten Künstler der Zeit bezeichnet, sein Buch als unschätzbar empfiehlt. So sagt Waetzoldt (Deutsche Kunsthistoriker, im Abschnitt über Geßner): „Das Ganze liest sich, als habe ein Jüngling einmal versucht, die Lehre des Mengs vom Verhältnis des Künstlers zur Natur einerseits, zu den großen Künstlern der Vergangenheit andererseits, in die Praxis zu übertragen ...."

Also nicht einmal ernst genommen wird der Brief, etwas Kindliches sieht man in ihm. Dem Dichter der gefühls- und stimmungsgeladenen Idylle traut man kein theoretisches Eindringen, keine Erkenntnis im Gebiete der Kunst zu. Als „Psychologie der ersten Begegnung eines Anfängers mit der Natur" läßt man die Schrift allenfalls gelten (Waetzoldt). Ein solches Urteil über eine Schrift, die so tief in das Wesen und die Bedingungen des künstlerischen Schaffens eindringt, die bei ganz anderen Zwecken und Zielen bisweilen schon Gedanken aus Kants „Kritik der Urteilskraft" vorauszunehmen scheint, in der die Grenzen der Kunst nach keiner Seite überschritten werden, muß Bedenken erregen. Aber etwas Anderes könnte man als kindlich bezeichnen, das ist, daß Geßner sich selbst nicht bewußt ist, welchen Abstand er von Mengs hat; und dieser ist unüberbrückbar.

Ersteht für Geßner die Kunst aus dem Genie des Künstlers, kann dieses unter seiner bestimmten Idee alles in der Natur als schön ansehen, legt er das Schöne in den Künstler, in das Schöpferische, seine Idee, so liegt für Mengs die Schönheit im Naturobjekte, die der Mensch durch seinen Verstand erkennen und bestimmen kann.

Schönheit und Vollkommenheit gehören für Mengs zusammen. Zwar kann sich die reine Vollkommenheit in keiner Materie befinden; solange sie Materie ist, muß sie unvollkommen sein, Vollkommenheit ist nur bei Gott. Für das menschliche Auge ist die reine Vollkommenheit nicht sichtbar. Der Mensch kann sie nur als Schönheit erfassen, und diese ist der sichtbare Begriff der Vollkommenheit. Die menschliche Seele kann die Vollkommenheit fühlen, weil beide, Seele und Vollkommenheit, von der höchsten Vollkommenheit abstammen[35]).

Das sind Platonische Gedanken. Aber ist es wirklich die Seele für Mengs, die die Vollkommenheit fühlt? Nein, für ihn ist es der Verstand, der sie erkennt und bestimmt. Begriffe muß der

35) Mengs: „Gedanken über die Schönheit": Von der Schönheit § 1 und 3.

Mensch sich von den Dingen bilden, und die Dinge sind schön, wenn sie nach unsern Begriffen vollkommen sind. Mengs bezieht diese Verstandesbegriffe dann auf die Vorstellungskraft. Wenn in der Einbildung unsere Begriffe und unser „intellektuales Gefühl" nicht höher gehen können, haben wir die höchste Vollkommenheit der Materie[36]). Mengs vermischt eben Verstand und Vorstellungskraft; die Seele ist für ihn erkennend.

Bei Geßner ist es ein kleiner Stein, der seine Vorstellungskraft beflügeln kann zu etwas, was eben nicht im Steine liegt, sondern in der schöpferischen Idee des Künstlers. Mengs geht von der Erkenntnis des Objektes aus; aus Zweck und Nutzen sucht er die Vollkommenheit des einzelnen Dinges zu entwickeln. Die Form liegt im Stoffe, nicht im Künstler. Die Schönheit beruht nicht auf dem Eidos, das in der Seele des Künstlers wohnt, sondern auf dem Logos. So macht Mengs den Künstler zum Wissenschaftler, der aus Zweck und Nutzen die Vollkommenheit des Dinges bestimmt und diese wiederzugeben sucht. Wie für Geßner sind für Mengs alle Dinge in der Natur schön, aber nicht, wie für Geßner, weil wir ästhetische Ideen damit verbinden, weil sie zu ästhetischen Ideen anregen, sondern weil die Natur nichts Unnützes hervorbringt.

Mengs setzt aber nicht das Nützliche dem Vollkommenen gleich. Gerade die vollkommeneren Teile eines Objektes bringen für ihn weniger Nutzen mit sich, als die minder schönen, weil diese mehreren Zwecken dienen. Das Vollkommene — und dies ist einer der ersten Grundsätze des Klassizismus — muß völlig eindeutig sein in Zweck und Ursache, sein Wesen muß klar aus sich selbst entwickelt sein[37]). Das ist natürlich nur durch den Verstand möglich. Und so ist bezeichnenderweise die klarste Form für Mengs der Kreis, weil er eben nur eine Ursache hat, die Erweiterung des eigenen Mittelpunktes. So gibt es für ihn auch unter allen Arten der Dinge nur eine vollkommene Form. Unter den Steinen ist es der Diamant, unter den Metallen das Gold, von den Lebewesen der Mensch. Aber auch diese sind nicht vollkommen. Die Vollkommenheit ihrer Erscheinung ist getrübt durch das Zufällige. Beim Menschen sind es die Leidenschaften, die die charakteristischen Züge erzeugen und damit die Vollkommenheit zerstören[38]).

---

36) „Gedanken über die Schönheit": Von der Schönheit § 1.
37) „Gedanken über die Schönheit": von der Schönheit § 2.
38) „Gedanken über die Schönheit": Von der Schönheit § 4.
Mengs kommt zu folgendem Schluß: „Die Schönheit kommt von der Übereinstimmung der Materie mit unsern Begriffen; unsere Begriffe kommen von der Erkenntniß der Bestimmung der Sache: Diese Erkenntniß von der Erfahrung und Erforschung der allgemeinen Wirkung des Dinges: die allgemeine Wirkung kommt von der Bestimmung, die ihr der Schöpfer gegeben als ein Amt: Diese Bestimmung hat zum Grunde die staffelweise Abtheilung der Vollkommenheit der Natur, und dieses alles hat die Weisheit Gottes zur Ursache." „Gedanken über die Schönheit": Von der Schönheit § 2.

Die Aufgabe der Kunst ist es für Mengs, diese Vollkommenheit zu schaffen. So sucht er auf dem Wege des Verstandes die Norm des Dinges zu erkennen, die in ihrer Vollkommenheit losgelöst ist von allem Zeitlichen, Zufälligen und Individuellen und nur das Wesen der Art erkennen läßt. Die Kunst muß all diese Zufälligkeiten, alles Unbedeutende vom Objekte abstreifen, was das Wesen des Dinges in der Natur verunklärt. Das Wesen des Dinges muß eben ganz eindeutig werden. Darum ist für Mengs Raffael der größte Künstler, weil er in seinen dargestellten Menschen diese Eindeutigkeit erreicht hat, wo jede Bewegung der Figur etwas bedeutet und zur Deutung des Ganzen beiträgt. So kommt Mengs auch zu den sehr feinen Bemerkungen über das Gewand bei Raffael, durch das die bewegte Gestalt hindurchscheint, denn das Gewand ist eben nicht die Hauptsache. Es soll die Figur nicht verunklären. Das Gewand muß das „Vorher" und „Nachher" klar erkennen lassen[39]).

Wie aber schafft der Künstler die vollkommene Gestalt? Sein Weg dazu ist die Auswahl. In ihr zeigt sich sein Geschmack. Seine Kunst besteht darin, aus der Natur gut zu wählen. Die Kunst kann all die verstreuten Schönheiten der Natur sammeln und an einem Objekte vereinigen: die Einförmigkeit in Umrissen, die Größe in der Gestalt, die Freiheit in der Stellung, die Schönheit in den Gliedern" usw.[40]). Schön ist für Mengs eben alles das, „was die guten Eigenschaften einer Sache zeigt, und garstig, was die schlechten weist" [41]).

So kommt Mengs zu einem reinen Formalismus. Die Kunst der Malerei besteht für ihn in Form und Farbe. Ihre Aufgabe ist es, die ewig gültige Norm zu schaffen.

Der Künstler arbeitet mit dem Verstande aus der Erkenntnis nach idealen Naturgesetzen, nicht aber aus seinem Innern, seiner freien Vorstellungskraft, wie bei Geßner. Er tritt in Wettbewerb mit der Natur, sucht deren Bildungen zu übertreffen. Für Mengs ist die Kunst zwar nicht Naturnachahmung, dafür aber Naturverbesserung. Ihrem Wesen nach bleiben beide, Natur und Kunst, auf derselben Stufe.

Der Weg zur Kunst ist damit nicht die Schulung der Vorstellungskraft, sondern die Erkenntnis. Denn für Mengs sind die Werke der Kunst dann vollkommen, wenn wir die Fehler, die jedes Ding an sich hat, nicht mehr bemerken, das heißt, wenn der Verstand das Ding als vollkommen ansieht, und es also vollkommen ist.

Bezieht sich damit die Kunst nicht auf das Subjekt, sondern auf die wissenschaftliche Erkenntnis des Objektes, so setzt Mengs doch den Geschmack in der Kunst dem Geschmack des Gaumens gleich. Wie dieser die Zunge rührt, so soll jener auf das Auge wirken[42]). Diese Gleichsetzung des subjektiv Angenehmen, das für ihn objektiv

39) „Gedanken über die Schönheit": Beispiele des guten Geschmacks § 5.
40) „Gedanken über die Schönheit": Von der Schönheit § 5.
41) „Gedanken über die Schönheit": Von dem Geschmacke § 3.
42) „Gedanken über die Schönheit": Von dem Geschmacke § 1 und 2.

ist, mit dem Schönen, das nach Mengs auf der Erkenntnis des Objektes, also auf Vernunftprinzipien beruht, ist bezeichnend und läßt so recht das primitive Denken des Mengs erkennen. Wie für ihn Erkenntnis von der „Seele“ kommt[43]), so ist das Schöne gleich dem Angenehmen. Er kann die Kunst ja nicht lediglich aus Erkenntnis bestehen lassen.

Mengs hat nach seinem Begriff von der Vollkommenheit des Schönen garnicht so unrecht, wenn er das Schöne auf das Empfinden des Angenehmen im Subjekt bezieht. Trotz des Weges der objektiven Erkenntnis ist die Kunst für ihn doch nur „Zierde“, ein „Zeichen des Überflusses“, nicht aber Notwendigkeit, wie für Geßner[44]). Die Kunst besteht für ihn eben nicht in der Mitteilung einer ästhetischen Idee von Mensch zu Mensch, die aus der freien Vorstellungskraft geschöpft ist. Er sieht nur die Vollkommenheit der einzelnen Teile im Kunstwerk, wie er auch in der ästhetischen Betrachtung der Natur nicht das Ganze sieht, sondern nur das Objekt selbst und seine Teile. Mengs ist eben reiner Formalist.

Wenn also für Geßner der unbedeutende Maler sich nur mit unbedeutenden Sachen abgibt, wenn Geßner in der Kunst das Große darzustellen sucht, so sieht er diese Größe in der ästhetischen Idee, die aus der freien Vorstellungskraft geschöpft ist, und durch die er wieder auf die Vorstellungskraft des Menschen wirkt; er sieht diese Größe im Stimmungsgehalte, durch den er den Nächsten ganz zu erfassen sucht. Für Mengs ist auch derjenige der größte Künstler, der das Größte darstellt. Aber die „Schönheit“ der Kunst ist für Mengs die Schönheit des Verstandes, die wiederum nur durch den Verstand aufgenommen werden kann[45]). Für ihn beruht die Größe des Künstlers darin, daß er die Bedeutung eines jeden Dinges in der Natur auf dem Wege des Verstandes erkennt, daß er unterscheidet zwischen Bedeutendem und Unbedeutendem. Darum waren nach seiner Ansicht die griechischen Künstler groß, weil sie Philosophen waren; ihre Größe bestand in ihrer Vernunft, so konnten sie die ganze Vollkommenheit erkennen[46]).

In der Wahl des Weges zum „guten Geschmack“, zur Kunst überhaupt, stimmen Mengs und Geßner allerdings überein. Für beide ist es viel schwerer, den guten Geschmack durch die Natur als durch die Nachahmung zu finden. Für Mengs, „weil zu diesem Wege (der Natur) eine Art philosophischer Verstand gehört, um recht zu

43) „Gedanken über die Schönheit“: Von der Schönheit § 2.
44) „Gedanken über die Schönheit“: Von dem Geschmacke § 4 und 6.
45) „Die Ursache aber, warum Raphaels Werke nicht einem jeden sobald wie andre Werke gefallen, ist, daß seine Schönheiten Schönheiten der Vernunft und nicht der Augen sind, also erst alsdann durch das Gesicht gefühlt werden, wenn sie den Verstand gerührt haben. Da nun viele Menschen einen sehr schwachen Verstand haben, so fühlen sie oft die Schönheiten dieses Malers gar nicht: „Gedanken über die Schönheit“: Von dem Geschmacke § 7.
46) „Gedanken über die Schönheit“: Von dem Geschmacke § 6.

urteilen, was in der Natur gut, besser und das Beste ist; dies ist in der Nachahmung von Kunstwerken leichter zu finden, da wir der Menschen Werke leichter als die Werke der Natur begreifen können“ [47]). Eigentlich müßte es für Mengs ganz gleich sein, ob er Natur oder Kunst nachahmt. Immer ist es ja der Verstand, der die Bedeutung des einzelnen Teiles bestimmt. Wie der Verstand die Natur zerlegt, um sie ästhetisch aufzufassen, so zerlegt er auch das Kunstwerk, um das Vollkommene zu erkennen. Bei Raffael sieht er die „Bedeutung“ in Komposition und Zeichnung, bei Correggio die „Annehmlichkeit“ im Licht und Schatten, bei Tizian den Schein der Wahrheit in den Farben[48]). Diese drei Maler, die eben eine solche „Art philosophischen Verstand“ hatten, zu erkennen, daß ein Mensch nicht in allen Stücken vollkommen sein kann, sucht Mengs in seinem Werke zu vereinigen[49]).

Mengs zeigt sich hier wieder als reiner Formalist. Wie anders sieht Geßner seine Vorbilder an. Jedes seiner Vorbilder ist für ihn eine Einheit, jedes hat sein eigenes Wesen, in das es einzudringen gilt. Das Kunstwerk ist für ihn die Mitteilung eines inneren Erlebnisses, einer Schau des Künstlers. In dieser Zwiesprache zwischen Mensch und Kunstwerk wächst der Künstler, bereichert sich seine Vorstellungskraft, sein Inneres.

Mengs und Geßner wählen beide die besten Werke als Vorbilder. Mengs tut es, um die Ursache des Schönen durch den Verstand zu erkennen, Geßner, weil das beste Kunstwerk die höchste Anregung für seine Vorstellungskraft ist. Aber er gibt zu, und das ist das Entscheidende gegenüber Mengs, daß das minder Gute für ihn häufig denselben Dienst getan hat. Es handelt sich bei ihm ja immer nur um das Befruchten der Vorstellungskraft.

Für Mengs aber spielt die Vorstellungskraft gar keine Rolle. Das sehen wir auch an dem Lehrgang, den er für den angehenden Maler vorschlägt[50]). Der Schüler bekommt die besten Vorbilder vorgelegt, aber zunächst soll er nur nachmachen, kopieren, ohne darüber nachzudenken, warum die Vorlagen schön sind. Er soll zunächst nur die „Richtigkeit des Auges“ erwerben; um diese bemüht sich auch Geßner zuerst, aber er versteht darunter den Umsetzungs-

---

47) „Gedanken über die Schönheit“: Von dem Geschmacke § 7.
48) „Gedanken über die Schönheit“: Von dem Geschmacke § 6, 7 und häufiger.
49) „Es soll auch kein Künstler glauben, daß die Kunst, und ihre höchste Staffeln etwa schon besetzt wären, so daß sie nicht höher gebracht werden könnte, denn dieses ist nicht nützlich zu denken. Niemand von den neuern ist auf dem Weg der Vollkommenheit der alten Griechen gegangen, denn alle Künstler nach der Wiedererfindung der Kunst haben nur das Wahre und Gefällige zur Absicht gehabt; und wenn es auch wäre, daß sie wirklich in den Theilen, die sie besessen, auf den höchsten Gipfel gekommen wären, so bleibt noch übrig für den, der die Vollkommenheit sucht, das Theil des einen und andern zusammenzufügen.“ „Gedanken über die Schönheit“: Von der Schönheit § 5.
50) „Gedanken über die Schönheit“: Von dem Geschmacke § 7.

prozeß der Natur zur Kunst. Wenn für Mengs der Schüler „diese Richtigkeit des Auges“ besitzt, dann soll er über die Werke der großen Meister „mit Urteil denken“ und „ihre Ursachen“ zu erforschen suchen[51]). Winckelmann ist, wie wir später sehen werden, derselben Ansicht. (Brief an Kaspar Füßli. Rom, 26. Nov. 1763). Auch er will, daß der junge Künstler lediglich die Hand beschäftigt, selbst das Lesen ist ihm schon eine „gefährliche Klippe“. Auf die Übung der Hand soll der Künstler Jahre verwenden, die Regeln aber kann er in wenigen Tagen erlernen. Und da das Schöne nach Winckelmann und Mengs durch den Verstand zu erkennen ist, so muß man es ja schnell einsehen und sich aneignen können, wenn man es erklärt bekommt. Wir haben hier also gerade das Gegenteil von Geßners Lehrgang der Vorstellungskraft. Der ganze Unterschied zwischen Mengs und Geßner liegt schon darin, wie beide kopieren. Mengs tut es lediglich der „Richtigkeit des Auges“ wegen. Geßner aber, bildet Ideen nach nachdem er die Manier gelernt hat.

Da Mengs nicht auf die Vorstellungskraft des Künstlers durch die Vorbilder wirken, sondern durch den Verstand immer nur das Vollkommene am Kunstwerk erkennen will, so gibt es eigentlich keinen anderen Weg, dieses Vollkommene wieder darzustellen, als bei gleichem Thema wörtlich zu kopieren. Weil Mengs die Kunst aber nicht in Kopie bestehen lassen kann, so will er, daß der Maler bei der „schönen Gewohnheit“ bleibt, aus der Natur zu wählen[52]). Aber die Form, das Wesentliche der Schönheit, ist gebunden an die Antike und die drei großen Vorbilder des Mengs. Das Thema — oder besser die Zusammenstellung, denn die Handlung spielt für Mengs keine Rolle — soll oder kann also ein neues sein, aber im Geiste bleibt der Maler ein Nachahmer. Die Vorstellungskraft ist gefesselt an die Vorbilder. Der Künstler schöpft nicht aus sich selbst, sondern er schafft wie das Vorbild, in das er sich einzuleben, sich zu verwandeln hat[53]). Das unausgesprochene Ideal eines

---

51) „Dieses geschieht also: der Maler besehe zum Exempel alle Werke Raphaels, Titians und Correggios und betrachte, was er Schönes in jedem Stücke findet; findet er in allen Werken jedes Meisters einige Sachen allezeit gut beobachtet und schön gemacht, so ist dieses ein Zeichen, daß besagte Theile die Hauptabsicht und Wahl des Meisters gewesen: wenn er aber Theile in einigen Stücken findet, in andern nicht, so ist das ein Zeichen, daß in diesen Theilen nicht die Stärke des Meisters besteht, und sie also weder seine Absicht noch Geschmack gewesen, und darum also auch nicht die Ursachen der Schönheit seiner Werke und seines Geschmackes sind.“ „Gedanken über die Schönheit“: Von dem Geschmacke § 7.

52) „Gedanken über die Schönheit“: Beispiele des guten Geschmacks § 1.

53) „Ich ermahne aber einen jeden, daß er ja nicht denke, dem Correggio nachzuahmen, wenn er nicht ebenso wie er fühlt. Kann der Maler, wenn er erfindet, erst sich selbst in die Natur des andern den er nachahmen will, gleichsam verwandeln, so wird er auch seine Werke ebenso denken und machen können, sonst aber ist es besser, er mache was er fühlt.“ Letzteres ist natürlich als Tadel zu verstehen. — „Gedanken über die Schönheit“: Beispiele des guten Geschmacks § 4.

Mengs ist es, gleichsam Bilder eines Raffael, Tizian und Correggio zu malen, oder besser, das Vollkommene dieser drei zu vereinigen und ein Ganzes daraus zu machen.

b) Winckelmann.

Wenn wir jetzt Winckelmann in seinem Verhältnis zu Geßner betrachten, stoßen wir auf größere Schwierigkeiten. Die trocken geschriebenen, auf engen Raum zusammengedrängten, unphilosophischen Gedanken des Mengs sind für uns viel leichter und klarer zu fassen als die Winckelmanns.

Gewiß, wenn wir den rein theoretischen Äußerungen Winckelmanns folgen, bekommen wir ein ganz ähnliches Bild von ihm wie von Mengs.

Wie für Mengs, so ist auch für Winckelmann die Schönheit „wie ein aus der Materie durch's Feuer gezogener Geist“ [54]). Auch für ihn besteht die Aufgabe der Kunst in der Darstellung der vollkommenen Natur, in der Auswahl der schönsten Teile der Natur und deren Vereinigung zu einem Ganzen[55]). Der Künstler schafft nicht aus der freien Vorstellungskraft. Genau wie bei Mengs soll der Künstler durch Erkenntnis dem Gegenstande die vollkommenste Seite abgewinnen, um so die Vollkommenheit selbst zu geben, über die es kein Hinaus gibt. Das Wesen des Dinges an sich, die Norm soll er gestalten.

Ebenso wie Mengs stellt Winckelmann die Kunst damit über die Natur, nicht weil er in jener die ästhetische Idee sieht, die Mitteilung einer Empfindung für den Nächsten, sondern weil in der Natur die Schönheiten zerstreut sind, die die Kunst vereinigen kann. Er setzt Natur- und Kunstschönheit gleich, der Künstler tritt in Wettbewerb mit der Natur, schafft nach einer idealen Natur.

Sieht Mengs neben der Antike seine Vorbilder als Maler eigentlich in Raffael, Correggio und Tizian, so weist Winckelmann ausschließlich auf die Antike. „Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten ...[56]). Die Antike ist die Norm, das Gesetz für alle Zeiten und Völker.

Warum aber ist die Antike das Gesetz, warum sie allein das ewige Vorbild? Wenn wir seinen theoretischen Äußerungen folgen ist sie es nicht, weil die aus der Vorstellungskraft geschöpfte Idee hier

---

54) „Geschichte der Kunst des Altertums“, 4. Buch. Ausgabe Eiselein, 4. Band, Seite 60.

55) „Kunst des Altertums“, 4. Buch. Eiselein, 4. Band, Seite 68 ff. — 5. Buch, Eiselein, 4. Band, Seite 245: „Was endlich die Schönheit einzelner Theile des menschlichen Körpers betrift, so ist hier die Natur der beste Lehrer: denn im Einzelnen ist dieselbe über die Kunst, so wie diese im Ganzen sich über jene erheben kann.“

56) „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“, Eiselein, 1. Band, Seite 8.

die höchste ist. Winckelmann glaubt, daß die antike Kunst ihre Größe erreicht hat, weil die Menschen in Griechenland einst schöner waren an Leib und Seele. Für Winckelmann ist sein Schönheitsideal und das der Antike existentiell. Er meint, es sei den griechischen Künstlern leichter geworden, sich allgemeine Begriffe von den Schönheiten der einzelnen Teile und Verhältnisse zu bilden. Der günstige Einfluß des Himmels, die Freiheit in der Verfassung, die Nahrung und die fröhliche Natur der Griechen, all das habe die große Kunst erstehen lassen[57]).

Wenn Winckelmann also die griechische Kunst als Vorbild hinstellt, so stellt er nicht nur die griechische Kunst als solche hin, sondern in ihr die griechische Natur. Er sieht die Kunst als Natur an, und weil in den griechischen Plastiken eine vollkommenere Natur dargestellt ist, können sie dem Künstler helfen, die Begriffe des Geteilten in unserer Natur zu läutern, die Auswahl zu leiten und so eine unerschaffene Natur hervorzubringen, die von aller menschlichen Notdurft gereinigt ist.

Wenn wir aber auf diese Weise Winckelmann aus einzelnen theoretischen Äußerungen erklären und ihn Geßner gegenüberstellen wollen, werden wir ihm auf keinen Fall gerecht. Seine Bedeutung und die große Wirkung, die er weit über seine Zeit hinaus hatte, beruht vor allem auf den Beschreibungen einzelner Kunstwerke.

Winckelmann ist eben doch weit über Mengs hinaus. Der Kunstgelehrte schreibt mit einer ganz anderen Begeisterung, fast Leidenschaft, als der Künstler. So spielt für Winckelmann das „Gefühl" auch eine größere Rolle als für Mengs. Winckelmann sieht, daß, wenn man auch alle Begriffe des Schönen an einem Kunstwerke bestimmt, man doch noch nicht zu Ende ist, daß die Kunst sich nicht nur an den Verstand wendet. Im Menschen selbst muß etwas vorhanden sein, das „Gefühl", sonst können ihm die Begriffe der Schönheit auch nicht helfen[58]). „Denn die Schönheit ist eines von den großen Geheimnissen der Natur, deren Wirkung wir sehen, und alle empfinden, von deren Wesen aber ein allgemeiner deutlicher Begrif unter die unerfundenen Wahrheiten gehöret. Wäre dieser Begrif geometrisch deutlich, so würde das Urtheil der Menschen über das Schöne nicht verschieden sein, und es würde die Überzeugung von der wahren Schönheit leicht werden" [59]). Eine philosophische Kennt-

57) Zu diesem Absatz vergleiche: „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst", Eiselein, 1. Band, Seite 10 ff. — „Erläuterungen der Gedanken von der Nachahmung ..." Eiselein I. Band, Seite 125 ff. — „Kunst des Altertums" I. Buch, 3. Kapitel. Eiselein III. Band, Seite 122 ff.; IV. Buch, 1. Kapitel, Eiselein IV. Band, Seite 8 ff.

58) „Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst", Eiselein I. Bd., Seite 207.

59) „Kunst des Altertums", IV. Buch, Eiselein IV. Band, Seite 46.

nis, wie Mengs sie fordert, ist für Winckelmann zum Aufnehmen des Schönen nicht nötig[60]).

Auch im Künstler läßt Winckelmann nicht lediglich Handwerk und Verstand wirken. Er gibt ihm neben dem „äußeren Sinn" — dem Handwerklichen, dem richtigen Sehen — noch einen „inneren Sinn", der im Kunstwerk dem äußeren entsprechen muß[61]). — Diesen „inneren Sinn" gerade sucht Geßner vor allem auszubilden. Wir sahen, wie er G. den „inneren Klang" (Poussin) seiner Vorbilder in sich aufnimmt. — Mit der Gleichsetzung von „äußerem" und „innerem Sinn" ist das Kunstwerk als Ganzes gesehen, über jeden Formalismus hinaus gibt es einen Gehalt. Diesen Gehalt, dieses Wesen bemüht sich Winckelmann zu erfassen. Das zeigt sein Begriff der „Einfachheit", der „rührenden Schönheit" und vor allem zeigen es die Worte, mit denen er die griechische Kunst zu bestimmen sucht, die „edle Einfalt und stille Größe"[62]).

Ich suche hier keineswegs Winckelmann gegen Geßner auszuspielen. Beide stehen auf derselben Stufe; und doch sind sie einander fremd. Sucht Geßner die Gestaltung einer Empfindung, eines inneren Erlebnisses im Kunstwerk, so sieht auch Winckelmann im Kunstwerk die Kräfte wirken, in der Tiefe wühlen. Er betont in seinen Analysen immer wieder dieses Irrationale. Aber die Kunst der Antike, der Enthusiasmus in ihr, den Winckelmann wieder im Enthusiasmus zu erfassen sucht, ist nicht durch die Natur, wie bei Geßner, durch das Mögliche und Wahrscheinliche, sondern durch das Maß gebändigt. Das Gefühl, dem Geßner nachgeht, darf für Winckelmann im wilden Drange nicht bestehen. Die „stille Größe", Haltung, will er. Die Stille ist für ihn der schönste Zustand. „Je ruhiger der Stand des Körpers ist, desto geschickter ist er, den wahren Charakter der Seele zu schildern: in allen Stellungen, die von dem Stande der Ruhe zu sehr abweichen, befindet sich die Seele nicht in dem Zustande, der ihr der eigentlichste ist, sondern in einem gewaltsamen und erzwungenen Zustande" [63]). Der Verstand ist für ihn die Kraft der Seele, die die Leidenschaften, die unter der Oberfläche toben, mäßigt. Der Verstand, — natürlich nicht im Sinne der fran-

60) Vergleiche dazu: „Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst." Eiselein I. Band, Seite 242, wo Winckelmann sich gegen die bloßen Gelehrten in der Altertumswissenschaft wendet.

61) „Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst". Eiselein I. Band, Seite 245 ff.

62) „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst". Eiselein I. Band, Seite 30.

63) „Gedanken über die Nachahmung" Eiselein I. Band, Seite 32.
„Geschichte der Kunst des Altertums." V. Buch. Eiselein IV. Band, Seite 192 ff.
„Vorläufige Abhandlung zu den Denkmalen der Kunst des Altertums" Eiselein VII. Band, Seite 119 ff.

zösischen Theoretiker — das Maß ist es, das die Leidenschaften bändigt.

Für die künstlerische Form dieser vollkommenen Natur hat für Winckelmann die Antike den einzig vorbildlichen Ausdruck, den Kontur. Er ist der einzig berechtigte Ausdruck im künstlerischen Schaffen, er ist nicht aus der Natur, sondern nur von den Griechen zu lernen. „Könnte auch die Nachahmung der Natur dem Künstler alles geben, so würde gewiß die Richtigkeit im Contur durch sie nicht zu erhalten sein; diese muß von den Griechen allein erlernet werden"[64]). Denn die Griechen haben der Natur das Geheimnis abgelauscht und der Weg zur Natur führt nur über die Antike.

Der Künstler ist an die Antike gebunden. Seine Vorstellungskraft ist nicht frei wie bei Geßner. Aus ihr heraus gibt es kein Schaffen. Das Schönheitsideal der Griechen ist zu einem objektiv gültigen gemacht, zu einem Gesetz, demgegenüber alle anderen Schönheitsideale subjektiv sind[65]). Die Kunst der Griechen ist die einzig vorbildliche. Hier haben wir den scharfen Gegensatz zu Geßner, für den es eben keine Norm gibt.

Ist für Winckelmann der einzige Weg der neueren Kunst die Nachahmung der Antike, um das Schönheitsgesetz zu erfüllen und selbst wieder Norm zu werden, so setzt er doch ganz anders als Mengs die Nachahmung vom Nachahmen ab. Unter diesem versteht er die „knechtische Folge", und diese verwirft er[66]). Er sieht, daß man nicht Teile aus verschiedenen Kunstwerken nehmen, sie zusammensetzen und so ein Ganzes machen kann. Er will also, daß in der Nachahmung etwas Neues, Eigenes entsteht, dieses Eigene ist aber an die Norm gebunden.

Dem Studium der Natur setzt Winckelmann also das Studium der Antike entgegen, denn das Studium der Natur ist für ihn der längere und mühsamere Weg, zur K e n n t n i s des vollkommen Schönen zu gelangen. Ja, der Weg der Natur kann garnicht zur Vollkommenheit führen, weil diese allein in der Natur der Antike, unter den Griechen war. Lernt der junge Künstler nach der Natur, so bringt er nach Winckelmann nur Formen hervor wie die Holländer. Es ist bezeichnend, daß Winckelmann in den Holländern, in deren Wesen Geßner eindringt und durch die Geßner seine Vorstellungskraft erweitert, nur die gemeine Natur sieht. Sie haben für Winckelmann nur die individuelle Schönheit, ihnen fehlt die Auswahl, um zur idealischen Schönheit zu gelangen[67]).

Geßner, für den der Künstler aus der Vorstellungskraft schöpft, ist gegen die Gelehrsamkeit der Künstler. Winckelmann sucht den

64) „Gedanken über die Nachahmung", Eiselein I. Band, Seite 24.
65) „Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst", Eiselein I. Band, Seite 146.
66) „Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst", Eiselein I. Bd., Seite 206.
67) „Gedanken über die Nachahmung", Eiselein I. Band, Seite 21 und 23.

Künstler zum Gelehrten zu machen. Und da er das Höchste dargestellt wünscht — die in der Dauer gültige Form, den ewig gültigen Begriff — so führt sein Weg zur Allegorie. In ihr sieht er die höchste Möglichkeit der Darstellung. Die bildende Kunst erstreckt sich eben für ihn auf das Nicht-Sinnliche, auf Begriffe, weil sie allgemeingültig sind[68]). Das ist der schärfste Gegensatz zu Geßner, hier Vorstellungskraft, dort Verstand.

c) Hagedorn.

Wenn ich erst jetzt auf einen Mann eingehe, der Geßner viel näher steht als Winckelmann und Mengs, auf Christian Ludwig von Hagedorn, so geschieht es deshalb, weil Hagedorn selbst gerade aus seinem Widerspruch gegen Winckelmann am besten zu verstehen ist. Und dann hoffe ich, indem ich Hagedorn an diese Stelle setze, und von dieser Seite Geßner noch einmal beleuchte, zu erreichen, daß die Gegenüberstellung Geßners gegen die ausgeprägteste Theorie des Klassizismus, gegen Fernow, noch schärfer wird.

Für Winckelmann und Mengs ist die Natur nur in einzelnen Teilen schön, wo eben diese Teile vollkommen sind, Hagedorn sieht wie Geßner die Natur als Ganzes, in ihrer Wirkung auf unsere Empfindung. Hagedorn ist aber mehr von der englischen Gartenkunst[69]) beeinflußt und in deren Sinn ein Naturschwärmer. Das zeigt, wie er Landschaftsbilder betrachtet. Er berauscht sich in ihnen an den Schönheiten der Natur, am glücklichen Landleben, an der leuchtenden Sonne, an den schattigen Hügeln, den stillen Wassern und den duftenden Fernen[70]). Selbst Claudes heroische Landschaften betrachtet er auf diese Weise. „Alles Vergnügen, womit wir der Landluft genossen haben, wird uns in seinen unsterblichen Gemählden gegenwärtig“ [71]).

Wenn Hagedorn in seinen „Betrachtungen über die Mahlerey“ auch das ganze Gebiet der Malerei, Historie, Porträt usw. behandelt, so spielt für ihn doch die Landschaftsmalerei, die Winckelmann und Mengs überhaupt nicht beachten, die Hauptrolle. Ihr gehört seine ganze Liebe. Hagedorns „Betrachtungen“ sind eigentlich eine Verherrlichung der Natur und der Landschaftskunst. Er selbst sagt von seinen vielen eingestreuten Naturschilderungen: „Bedürfen sie einer Entschuldigung? Freunde der Natur lassen mich daran zweifeln: und nur diese sind die ächten Schätzer der Kunst“ [72]). Wir wissen auch, daß seine bedeutende, später leider ver-

68) „Gedanken über die Nachahmung“, Eiselein I. Band, Seite 50 ff.
69) Gleich im Beginn seiner „Betrachtungen über die Mahlerey“, Seite 7 ff., setzt Hagedorn sich für die englische Gartenkunst ein.
70) Vergleiche „Betrachtungen über die Mahlerey“, Seite 369 ff., wo Hagedorn die einzelnen Landschaftsmaler durchgeht.
71) „Betrachtungen über die Mahlerey“, Seite 334, 370.
72) „Betrachtungen über die Mahlerey“ Vorbericht Seite VII.

brannte Sammlung fast ausschließlich aus Landschaftsbildern bestand[73]).

Höher als die Antike, höher als alle Kunst stellt Hagedorn die Natur[74]). Wer nicht von ihr gerührt ist, kann es auch nicht von der Kunst sein, denn nach den Franzosen und Aristoteles nimmt die Kunst ja von der Vergleichung mit der Natur ihren Reiz[75]). Wie Geßner will Hagedorn die Natur selbst, die Empfindung vor der Natur im Kunstwerk gestaltet sehen. Hagedorn versteht diese Empfindung mehr im Sinne der sentimentalisch gestimmten englischen Gartenkunst. Gerade in der anderen Auffassung Geßners von Claude, in dem er die Größe wirken sieht, die die Vorstellungskraft des Betrachters ganz erfüllt, zeigt sich vielleicht am besten der Unterschied zwischen beiden.

Für Hagedorn wie für Geßner ist die Natur die Quelle aller Kunst, die Empfindung vor der Natur deren Grundlage, die Empfindung das, woraus der Künstler schafft. Scharf wendet sich Hagedorn dagegen, daß der Künstler nach idealen Naturgesetzen durch den Verstand schaffen soll. — Er richtet sich immer gegen Winckelmann, wenn er seinen Namen auch nicht nennt. — Statt auf den „Witz", legt er das Hauptgewicht auf den „Geschmack" des Künstlers.

So gibt es für Hagedorn eine Vollkommenheit im Sinne von Mengs und Winckelmann nicht. Er weiß, daß die Vollkommenheit durch den Verstand erkannt wird, daß eine Untersuchung durch den Verstand vorhergehen muß, um die Vollkommenheit zu erfassen, während man die Schönheit schon eher empfunden, als man die Vollkommenheit erkannt hat. Freudig soll sich der Betrachter dem Eindruck des Schönen hingeben und nicht die Werke der Kunst an einem „vorgefaßten Systeme" messen[76]). Dem untersuchenden Verstande setzt Hagedorn das Vergnügen am Kunstwerke, die Empfindung, entgegen. Zum Wesen des Schönen gehört es eben, daß es eine „gerührte Empfindung" auslöst, „die sich nach der Natur der unteren Seelenkräfte an der klaren und undeutlichen Vorstellung begnügen muß" [77]). Das Herz soll durch die Kunst ergriffen, und nicht durch Vernünfteln das Vergnügen verdorben werden[78]).

Hagedorn fällt aber nicht von einen Extrem in das andere. Nein, er erkennt an, daß der Verstand zum künstlerischen Schaffen, zum Aufnehmen der Kunst hinzukommen muß, daß die Kunst es nicht

---

73) Vergleiche: M. Stübel: Christian Ludwig von Hagedorn.
74) „Betrachtungen über die Mahlerey", Seite 39 ff. — Seite 49 „Das erste Vorbild aber bleibt in allem die schöne Natur, und ohne den Geschmack an derselben wird das feine Gefühl in den Künsten vergeblich erwartet."
75) „Betrachtungen über die Mahlerey", Seite 41.
76) „Betrachtungen über die Mahlerey", Seite 7, 53.
77) „Betrachtungen über die Mahlerey", Seite 10. Hagedorn ist hier von Baumgarten abhängig.
78) „Betrachtungen über die Mahlerey", Seite 63.

allein mit dem „Geschmack“ zu tun hat[79]). Er tritt gerade für die Verbindung von „Gefühl“ und Verstand in seinen „Betrachtungen“ ein. Er will vermitteln zwischen zwei die Kunst ganz verschieden betrachtenden Gruppen von Menschen, zwischen den Künstlern und Sammlern auf der einen Seite, denen seine „Betrachtungen“ „zu gelehrt“ sind, und den Gelehrten, denen sie „zu künstlerisch“ sind[80]).

Während Winckelmann meint, daß man das Unvollkommene eher bemerkt als das Vollkommene, wie man auch die Krankheit eher als die Gesundheit spürt[81]), sucht Hagedorn, ähnlich wie Geßner, über alles Einzelne hinweg das Ganze zu erfassen, es freudig aufzunehmen. In dieser Einheit des Ganzen, in der sich das Mannigfaltige unterordnet, in diesem Zusammenstimmen aller Teile (Baumgarten), sieht Hagedorn das Vollkommene des Kunstwerkes[82]), nicht aber in der höchsten Vollendung der Gestalt des einzelnen Teiles. „Diese Verbindung im Ganzen ist gleichsam die Seele der Kunst, und giebt den höchsten Begriff von derselben. Die blosse Wahl der schönen Theile scheint gegen die Vereinigung derselben etwas leichtes“ [83]).

In der ästhetischen Betrachtung der Natur findet Hagedorn diese Übereinstimmung, diese Mannigfaltigkeit und Ungezwungenheit, und im Kunstwerk will er dasselbe sehen: die freiwirkende Natur[84]).

Aus diesem Ganzen heraus ist die Bedeutung zu verstehen, die Hagedorn, im Gegensatz zu Winckelmann, aber auch zu Geßner, der sinnlichen Erscheinung des Kunstwerkes gibt. In seinen „Betrachtungen“ beschäftigt er sich am meisten mit der „mechanischen Erfindung“, mit der Anordnung des Mannigfaltigen zur Einheit, mit der ungezwungenen Anordnung, dem „angenehmen Unebenmaße“ der Formen, mit den Ruhestellen im Bilde für das Auge, mit der Abwechslung von Ruhe und Bewegung[85]). Gegenüber Winckelmann spielt die Farbe eine große Rolle, die ja auch Geßner in den von ihm gewünschten Lehrbüchern berücksichtigt wissen will[86]) Eine „duftenden Malerei“ will Hagedorn, mit gebrochenen, durch-

---

79) „Betrachtungen über die Mahlerey“, Seite 34, 60 ff.

80) „Betrachtungen über die Mahlerey“, Vorbericht Seite XIV. Darum auch Hagedorns lange Ausführungen über das Costume, über das Wahrscheinliche usw.

81) Winckelmann: Geschichte der Kunst des Altertums“ IV. Buch. Eiselein, IV. Band, Seite 45.

82) „Betrachtungen über die Mahlerey“, Seite 10 ff., 150 ff., 349, Seite 19 „Aber eben diese Übereinstimmung wird für den Verstand nach vollendeter Untersuchung, diejenige Vollkommenheit, die sich der sinnlichen Erkenntniß als Schönheit zu erkennen gab.“

83) „Betrachtungen über die Mahlerey“, Seite 68.

84) „Betrachtungen über die Mahlerey“, Seite 18, 25 ff., 41 ff. 247 ff., 259, 265.

85) Durchgehend in den „Betrachtungen über die Mahlerey“, Seite 244—307. Aber auch sonst steht all dies immer im Mittelpunkt.

86) Farbe, wie auch Licht und Schatten helfen für Hagedorn zur „Zusammenstimmung“ des Ganzen. „Betrachtungen über die Mahlerey“, Seite 180 ff.

sichtigen Farben. Gerade scheinbare Nachlässigkeiten wünscht er, die dem Ganzen einen Reiz geben. Er geht sogar so weit, daß es ihm gleich ist, ob jemand eine Frauengestalt für eine Venus oder eine Psyche hält, denn auf das „Empfinden", auf das freudige, reine Genießen der Erscheinung kommt es ihm an[87]). Und das ist wieder gegen Winckelmann gerichtet.

Geht Hagedorn auch von der sinnlichen Erscheinung aus, so sieht er doch, daß diese nicht allein das Kunstwerk ausmacht. „Der mechanische Theil der Kunst bereitet aber dem Dichterischen einen Körper, oder diejenige Einhüllung, die das Auge reizet." Hagedorn trennt nicht scharf zwischen „dichterischer" und „malerischer Erfindung". Beide gehören für ihn zusammen, müssen einander entsprechen, beide gehören zum Urbild, das in der Einbildungskraft des Künstlers erzeugt sein muß. „Das dichterische und mechanische der Kunst sind beyde so wenig bey der Erfindung in dem Verstande des Künstlers, als bey der Ausführung auf dem Gemählde von einander zu trennen. Die Kunstrichter fodern das ganze Urbild schon in der Einbildungskraft des Mahlers erzeuget, bevor er dessen Vorstellung der Zeichnung oder den Farben anvertraue" [88]). Für Hagedorn ist die Fertigkeit des Künstlers (im Gegensatz zu Carstens), keine Minderung des dichterischen in der Kunst, und er ist dagegen, daß, sobald der Maler den Pinsel führt, nicht mehr die Erfindungskraft wirkt, sondern nur das Handwerk schafft, wie Plotin glaubt.

Damit rechtfertigt Hagedorn seine Bevorzugung der sinnlichen Erscheinung. Betrachtet er die Kunst auch immer nach beiden Seiten, nach der dichterischen und nach der malerischen Erfindung in Bezug auf Einheit, auf Wahrscheinlichkeit usw., so beschäftigt er sich doch, im Gegensatz zu Geßner, vor allem mit der malerischen Erfindung.

Daß Hagedorn nicht nach der dargestellten Idee wertet, sehen wir an seiner Stellung zur heroischen und idyllischen Landschaft. Bezeichnenderweise gibt es für Geßner diesen Unterschied überhaupt nicht, denn auch er wertet ja nicht, sondern die Idee ist eben die volle, ganze Stimmung. Wenn Hagedorn auch der heroischen Landschaft wegen der Verwandtschaft mit der Geschichte eine größere Bedeutung zuspricht, so hat die idyllische Landschaft für ihn doch dieselbe Berechtigung[89]). Ja, seine Liebe gehört eigentlich ihr, weil er in ihr die Naturempfindung am reinsten gestaltet sieht. Er wendet sich scharf gegen de Piles, der beide Gattungen nach der Auswahl wertend scheidet. Zur heroischen Landschaft gehört für de Piles die auserlesenste Natur mit Tempeln und Grabmälern im Geschmack der Antike, während er zum „landmäßigen Stil" die Darstellungen

87) „Betrachtungen über die Mahlerey", Vorrede Seite XIV.
88) „Betrachtungen über die Mahlerey", Seite 155.
89) „Betrachtungen über die Mahlerey", Seite 358 ff.

der nicht ausgewählten, der minder schönen Natur rechnet. Nicht nach der Auswahl trennt Hagedorn beide Gattungen, — „die zweyte Art (die idyllische) würde uns die Landlust nur im Schatten zeigen, und mit minderem Recht ländlich genennet zu werden verdienen" [90]) — sondern nach dem, was sie thematisch darstellen: Zur heroischen Landschaft gehören die „Vorstellungen aus der Heldenzeit der Geschichte", zum „landmäßigen Stil" die „Vorbildungen des Landlebens". Die Trennung geschieht vor allem in der Staffage: eine Gegend der Alpen mit einem Hirten gehört zum „landmäßigen Stil", dieselbe Gegend mit Hannibal und seinem Gefolge zur heroischen Landschaft.

Hagedorn hat auch eine Wahl der schönen Natur. Zum „einfältigen Wahren", der täuschenden Nachahmung, muß das „idealische Wahre", das die geteilten Vollkommenheiten wählt, hinzukommen, um für Hagedorn das „zusammengesetzte und vollkommene Wahre" zu ergeben[91]). Aber aus diesem Begriff des Ganzen heraus spielt die Wahl der schönen Natur eine andere Rolle als bei Winckelmann. Das Ekelhafte verwirft Hagedorn natürlich für die Kunst[92]), aber das Häßliche der Natur kann für ihn im Kunstwerk durch das Zusammenfügen, durch die Unterordnung schön werden, indem es dem Ganzen dient, „wie eine scheinbare und glückliche Nachlässigkeit zu der Vollkommenheit eines Gemähldes" [93]) Wird für Geßner die Natur schön durch die Idee, die der Künstler in sie hineinlegt, so sieht Hagedorn, durch die englische Gartenkunst beeinflußt, daß eigentlich alle Dinge der Natur in ihrer Mannigfaltigkeit schön sind; daß ein Sonnenstrahl auch die unbedeutendsten Gegenstände in der Natur verklären kann. Ja, der Maler kann durch die Beobachtung des Spiels von Licht und Schatten nicht nur allem eine Bedeutung geben, er weiß sogar, „Künstler, große Künstler, die es bey höhern Gegenständen außer Acht lassen, zu beschämen" [94]). — Hagedorn bleibt aber bei einer Darstellung der schönen Natur, weil er nicht zwischen „naturschön" und „kunstschön" trennt. Unter der Wahl versteht Hagedorn wie Geßner die Wahl der schönen Empfindung, nicht die des schönen Objektes.

Eine Auswahl im Sinne von Winckelmann hat Hagedorn nicht. Diese wird bei ihm durch die Vorstellungskraft des Künstlers vollzogen[95]). Vermöge seiner Idee vom Ganzen kann der Künstler schöne Teile der Natur miteinander vereinigen; doch auch das weniger Schöne kann dieselbe Aufgabe erfüllen, indem der Begriff vom

90) „Betrachtungen über die Mahlerey", Seite 360.
91) „Betrachtungen über die Mahlerey", Seite 89.
92) „Kunst und Nachahmung verlieren hierbey allen Reiz; und die sonst so gefällige Wahrheit der Züge wird um so viel mehr beleidigen, als sie das Auge überredet." „Betrachtungen über die Mahlerey", Seite 110.
93) „Betrachtungen über die Mahlerey", Seite 42.
94) „Betrachtungen über die Mahlerey", Seite 159, 345.
95) „Betrachtungen über die Mahlerey", Seite 68 ff.

Ganzen den Künstler leitet. Es ist aber bezeichnend, daß Hagedorn, obwohl er die Vorstellungskraft des Künstlers sieht und an einigen Stellen erwähnt, doch nicht weiter auf sie eingeht.

Etwas Ähnliches können wir auch dort beobachten, wo Hagedorn über die Begeisterung spricht[96]). Er weiß: „Die Mahlerey hat ihre Schäferstunden, wie die Liebe; und diese günstigen Zeitblicke muß der Künstler zu schätzen wissen" [97]). Auch Hagedorn will wie Geßner, daß der Künstler, der die Empfindung des Schönen und Edlen bei uns zu erwecken sucht, zuerst selbst von diesem Schönen und Edlen lebhaft gerührt ist. Diese Begeisterung wertet er aber nicht produktiv für die Vorstellungskraft aus. Er läßt den Künstler eben nicht aus seiner Einbildungskraft schöpfen, sondern setzt Kunstwerk und Künstler gleich. Dieselbe „Denkungsart" des Kunstwerkes verlangt er vom Künstler. So kommt er zu einer Sittenlehre für den Künstler, er will ihn zu einem rechtschaffenen, bescheidenen Menschen machen (Vitruv!), damit seine Bilder auch einen sittlichen Wert haben, anstatt daß er wie Geßner das künstlerische Schaffen aus der Vorstellungskraft herleitet. Hagedorn vermengt das Gefühl für das Schöne mit dem moralisch-ästhetischen Gefühl (Rousseau!). Und dies ist bezeichnend. Von der englischen Gartenkunst beeinflußt hat er zugleich ein intellektuelles Interesse an der Schönheit der Natur, das reine Dasein erfreut ihn schon, auch ohne daß ein Sinnenreiz ausgelöst zu werden braucht. Die Natur erfreut ihn als Natur[98]).

An Hagedorns Stellung zur Antike wird das Vorhergehende noch einmal klar. Er wendet sich dagegen, daß die Natur als die Quelle der Kunst jetzt häßlicher ist als bei den Griechen. Er denkt wohl an Winckelmann, wenn er sagt: „Wir dürfen also nicht erst mit gewissen Gelehrten eine uns nachteilige Änderung in der Natur suchen[99]). Die antike Kunst ist für ihn zwar das große Vorbild, aber er warnt zugleich vor ihrer Überschätzung, die das Schaffen des neueren Künstlers unterdrückt[100]). Für Hagedorn ist, wie für Geßner, die Antike nicht das alleingültige Gesetz, er rechtfertigt alle Schulen, auch die Niederländer — denen seine Liebe besonders gehört. Hagedorn tut es aber nicht aus der Kunst heraus, aus der jeweiligen Mitteilung eines Gefühls wie Geßner, sondern weil der Kunstbetrachter nur so den ganzen Umfang seines Vergnügens hat, weil er so die Mannigfaltigkeit der Natur in der Kunst wiederfindet[100]). Aus demselben Grunde haben für ihn auch beide Gattungen, heroische und idyllische Landschaftsmalerei, die gleiche Berechtigung[101]).

96) Siehe besonders „Betrachtungen über die Mahlerey", Seite 30, 72, 155 ff.
97) „Betrachtungen über die Mahlerey", Seite 132.
98) Vergleiche Kant: Kritik der ästhetischen Urteilskraft § 42.
99) „Betrachtungen über die Mahlerey", Seite 77 ff.
100) „Betrachtungen über die Mahlerey, Seite 82, 93, 104.
101) „Betrachtungen über die Mahlerey", Seite 105 ff.

Der Regel, dem Gesetz, setzt Hagedorn das Gefühl für das Schöne entgegen. So ist er gerade entgegengesetzter Ansicht wie Winckelmann, der annimmt, durch das Bilden von Begriffen, durch das Erkennen des Vollkommenen hätten die Griechen die Schönheit erst gefunden. Für Hagedorn waren zunächst die durch den Geschmack erzeugten Kunstwerke da, dann erst fand man die Regel, denn diese ist aus den Kunstwerken geschöpft[103]). Nicht den Künstler, sondern den Kunstrichter läßt er die Regel erfunden haben. Immer wieder treffen wir auf eine Verwandtschaft zwischen Hagedorn und Geßner. Beide sehen die Gefahr der Theorie für den Künstler. Und wenn Hagedorn die Schriften der Kritiker dem Künstler auch empfiehlt, seine Kunstliebe zu ordnen und zu leiten, denn „alle Werke wahrer Richter in den schönen Künsten sind selbst eine Frucht feiner Empfindungen" [104]), so weist er den Künstler doch vor allem auf die Quellen, auf die Kunst und besonders auf die Natur. Aus ihr soll der Künstler sein Gefühl schöpfen.

Hagedorn ist zwar der Ansicht, daß die Griechen, um die mannigfaltigen Schönheiten der Natur zu verbinden, sich „Begriffe" von derjenigen Schönheit gebildet haben, die sie in den einzelnen Gegenständen nicht beisammen fanden, aber diese Begriffe gehen für ihn nicht auf die Vollkommenheit, sondern auf die Verbindung zum Ganzen, auf die Verhältnisse der Teile zueinander. Sie beziehen sich auf die Vorstellungskraft, nicht auf den Verstand.

Wie Geßner seine Vorbilder nur zur Schulung des Geschmackes benutzt, so sieht auch Hagedorn in der Antike nur eine Schule für den Geschmack des Künstlers, um sich dann an die Natur, die für ihn das Höchste ist, zu wenden. „Ohne seinen Geschmack an den Antiken gebildet zu haben, ohne von wahren Begriffen des Schönen gleichsam durchdrungen zu seyn, Muster in der Natur aufsuchen wollen: Das hiesse eines gebahnten Weges muthwillig verfehlen, um erst einen ungebahnten zwischen Dornen und Hecken auszuspüren[105]). Hagedorn sieht also den Bildungswert der antiken Kunst für den Künstler, aber auch die Gefahr des „blindlings verehren wollen". Und wenn Geßner durch die „beyd-seitige Übung", nach der Natur und dem Besten der Kunst sich zu bilden sucht, so ist es etwas Ähnliches, wenn Hagedorn Antike und Natur verbinden will.

Geßner und Hagedorn unterscheiden sich aber darin — und das ist das Wesentliche — *wie* sie ihre Vorbilder benutzen. Hagedorn kommt nicht über eine Nachahmung, wie sie auch Mengs und Winckelmann vertreten, hinaus. Er verwendet die Vorbilder nicht zur Erweiterung der eigenen Vorstellungskraft. Nicht eine völlige Neuschöpfung aus der Vorstellungskraft ist das Ziel. Nach Hage-

102) „Betrachtungen über die Mahlerey", Seite 362 ff.
103) „Betrachtungen über die Mahlerey", Seite 45 ff.
104) „Betrachtungen über die Mahlerey", Seite 52.
105) „Betrachtungen über die Mahlerey", Seite 85.

dorn soll der Maler sich in sein Vorbild so einleben, daß sein Geist sich mit dessen Geist gleichsam vereinige, und er in dessen Sinn schaffe. Oder besser, daß er das Vorbild zu übertreffen sucht, indem er so arbeitet ,wie jener weiter geschafft haben würde[106]). Damit kommt Hagedorn nicht über den Standpunkt seines Landsmannes Dietrich, den er verehrt, hinaus; die Kunst wird nicht zur Gestaltung einer eigenen Empfindung, wie Geßner es will.

Da Hagedorn von der Empfindung vor der Natur, von der Landschaftsmalerei ausgeht und ein so starkes Gewicht auf die sinnliche Erscheinung des Kunstwerkes legt, ist es klar, daß er wie Geßner — in dessen „Brief" Waetzoldt[107]) allerdings den Weg „von der Natur zur Allegorie, von autodidaktischem Naturalismus zum Klassizismus" sieht (!) — gegen alle Allegorie, gegen alle Gelehrsamkeit des Künstlers ist. Die schöne Natur soll der Künstler studieren, der Stimme des Herzens soll er folgen, nicht aber ins Vernünfteln fallen. Dies hält ihn nur von seiner eigentlichen Aufgabe ab, verführt ihn zum Müßiggang. Die Allegorie enthält für Hagedorn eben zu viel für den Verstand und zu wenig für den Geschmack. „Was braucht man zu fühlen, wenn man erklären kann?" [108]) Als Verstandessache, als „Stimme des Witzes", lehnt er sie ab, da sie die „Stimme des Herzens, die Empfindung, übertönt. „Würde jener Überfluß und Misbrauch (der Allegorie) uns nicht zuletzt alle ermüden? Würden wir nicht des in uns stürmenden Witzes, der nur zu oft das Herz leer läßt, der Sprache der Willkühr und der Einsetzung überdrüssig werden, und uns der ältesten und lebhaftesten Sprache der Leidenschaften willigst überlassen?" [109]) Denn nicht die Größe des Gedankens, sondern die Empfindung — unter der er aber, wie wir gesehen haben, etwas Anderes versteht als Geßner — sucht Hagedorn im Kunstwerk.

IV. Klassizismus und Romantik.

Wir wollen hier noch einmal kurz feststellen, wie der spätere Klassizismus zu Mengs und Winckelmann und zu Geßner steht. Hierzu kann uns Fernow helfen, bei dem die Theorie des Klassizismus so systematisch wie bei keinem anderen ausgebildet ist.

Fernow ist durch die Schule Kants hindurchgegangen, und das Belangreiche ist es nun, zu beobachten, was er aus Kant, der als Kunstphilosoph beiden Richtungen, Klassizismus und Romantik, gleich nahe oder fern steht, macht.

106) „Mit dieser Fassung des Geistes erhebet sich der bisher ein Nachahmer hieß, zu einem höheren Fluge." „Betrachtungen über die Mahlerey", Seite 100. Vergleiche auch die folgenden Seiten.
107) Deutsche Kunsthistoriker von Sandrardt bis Justi. Abschnitt über Geßner.
108) „Betrachtungen über die Mahlerey", Seite 460.
109) „Betrachtungen über die Mahlerey", Seite 496.

Fernow folgt Kant darin, daß er die Wirkung der Schönheit im freien Spiel der Kräfte in uns, in der Beschäftigung der geistigen und sinnlichen Kräfte des Gemütes sieht[110]). Aber als echter Klassizist sucht er den Vermittler dieses Zustandes unserer Gemütskräfte, das Schöne, das in seiner Erscheinung mannigfaltig und verschieden ist, nicht in seiner Mannigfaltigkeit der Wirkung zu erklären, sondern aus der Idee, aus dem Wesen des Schönen heraus. Damit hat Fernow, wie schon Mengs und Winckelmann vor ihm, den einen Blickpunkt: Das Schöne.

Dieses eine Schöne findet Fernow in der idealischen Darstellung der Kunst, darin, daß sie das Urbild, den Typus[111]) einer jeden Gattung entwickelt, daß sie alle individuellen Bildungen, allen zufälligen Züge vom Objekte abstreift und nur das Wesen der Gattung darstellt[112]).

In dieser idealischen Nachahmung schafft der Künstler die Urform nicht durch den Verstand, sondern, Kant folgend, läßt Fernow den Künstler diese durch seine Einbildungskraft finden[113]).

Die Einbildungskraft ist aber gebunden an die Erzeugung dieses einen Gattungsbegriffes, nicht frei, nur durch das Mögliche und Wahrscheinliche begrenzt, wie bei Geßner. Der Künstler bildet nicht eine Schau seiner Vorstellungskraft, sondern das Urbild eines Objektes der Natur zeigt sich seiner Einbildungskraft. Sie schafft vernunftähnlich[114]). Im Bilden übermenschlicher Gestalten sieht Fernow das Schöpferische, nur hierauf bezieht er die Einbildungskraft. Für den Künstler, der im individuellen Stil arbeitet, erkennt er sie nicht als schöpferisch an. Ein solcher Künstler s c h a f f t für Fernow nichts Neues, seine Gestalten sind immer nur wirklichen Individuen nachgebildet. Seine Kunst ist eben nicht E r f i n d u n g sondern nur N a c h a h m u n g. Die idealische Darstellung hat nach Fernow dagegen alle Schönheit selbst hervorgebracht[115]).

Inhalt und Erscheinung sieht Fernow nicht im Urbilde der Vorstellungskraft vereinigt; diese schiebt er nur ein zum Finden der

---

110) Fernow: „Über das Kunstschöne". Römische Studien, Band 1, Seite 294 ff.

111) Dieser zerfällt in die Artcharaktere, zu denen das Individuelle gesteigert ist. Solche Arten sind: Knabe, Mädchen; Mann, Frau; Greis, Greisin; die verschiedenen Temperamente und Leidenschaften. (Physiognomik, die bereits Lebrün vertritt, und die wir auch bei Mengs fanden). Durch die Artcharaktere büßt die Gattungsform an Reinheit ein, bekommt aber „Gehalt". „Über das Kunstschöne", Seite 361 ff.

112) „Über das Kunstschöne", Seite 393: „In der idealischen Nachahmung hingegen tritt das Karakteristische von dem allgemeinen Karakter der Gattung getragen, rein hervor, und wenn gleich ein solches Bild keinem wirklichen Individuum ähnlich sieht, so stellt es dafür das Bild eines besonderen Artbegriffes in der Gattung, oder eines idealischen Individuums dar." — Vergleiche „Über das Kunstschöne", Seite 357 ff.

113) „Über das Kunstschöne", Seite 308, 314 ff., 340 ff., 355.

114) „Über das Kunstschöne" Seite 314, 319, 340 ff.

115) „Über das Kunstschöne", Seite 317 ff.

Idealgestalt des Naturgegenstandes. Die „äußere Schönheit" — die Art den Inhalt auszudrücken — ist für ihn nur Arbeit der Überlegung. Sie ist ihrem W e s e n nach ganz unabhängig von der Schönheit des Inhaltes, hängt nur der äußern Form des Kunstwerkes an[116]).

Und nun das Merkwürdigste, was wieder das ganze Mißverstehen Kants zeigt: Da diese „äußere Schönheit" nicht in der Natur, sondern im Menschen begründet ist, ist sie für Fernow die Kunstschönheit in eigentlichster Bedeutung. Auf sie bezieht er, obwohl die Vorstellungskraft hier keine Rolle spielt, das Genie des Künstlers, das sich nach keiner Regel lernen läßt.

Ebenso ist das „freie Spiel der Kräfte" bei Fernow vergegenständlicht, aus der transzendentalen Kritik der Urteilskraft ins Objekt gelegt. In der Harmonie der „äußeren" und „inneren Zweckmäßigkeit", der körperlichen und geistigen Kräfte im gestalteten Menschen, sieht Fernow die „freie Harmonie der Gemütskräfte" [117]). Ebenso ist es mit der Kantschen Interesselosigkeit der Betrachtung. Nur die idealische Darstellung kann für Fernow das reine Wohlgefallen auslösen, weil die Schönheit ganz abstrakt ist.

Fernows Streben geht eben nach dem Musterbild, über das es kein Hinaus mehr gibt, nach dem ewig gültigen Vorbild, das aber, wenn es gefunden ist, nur in wörtlicher Kopie wieder erreicht werden kann[118]).

Wenn wir in Fernows tiefgründigen Ansichten von der Landschaftsmalerei[119]) auch viel mehr Ähnlichkeit mit Geßner finden, wenn er unter der idealischen Darstellung der Natur hier etwas ganz Anderes versteht — er sucht damit in sehr feiner Weise Prospekt und eigentliche Landschaftskunst von einander abzusetzen —, und wenn er hier der Vorstellungskraft in ganz anderer Weise Raum gibt als im „Kunstschönen", so wertet er doch immer nach

---

116) „Über das Kunstschöne", Seite 325 ff. — Ihrer F o r m nach ist die äußere Schönheit aber vom Inhalt abhängig. „denn da die Form der Darstellung dem Inhalte angemessen seyn mus, damit derselbe mit wahrem alverständlichem Ausdruck zur Anschauung gebracht werde, so ist auch die dieser Form anhängende Schönheit in sofern von dem Inhalte abhängig." „Über das Kunstschöne", Seite 328.

117) „Die blosse Form dieser Vereinigung: die in dem Begriffe der Menschheit nothwendige, und doch als frei erscheinende, Harmonie der sämtlichen Anlagen des inneren und äusseren Menschen kann an der Gestalt desselben keinen andern Ausdruk bewirken, als den, welcher die freie Harmonie der Gemüthskräfte überhaupt, und in jedem besonderen Falle, begleitet; und dieses sichtbare Erscheinen der freien Harmonie der in dem Wesen der Menschheit gegründeten Anlagen an der Gestalt ist — menschliche Schönheit; die reine, noch von keinem Ausdruke weder der Größe, noch eines bestimmten Karakters begleitete, abstrakte Schönheit." „Über das Kunstschöne", Seite 352.

118) „Über das Kunstschöne", Seite 400 ff.

119) „Über die Landschaftmalerei" in „Römische Studien", Band 2.

der dargestellten Natur. Er sieht die Landschaftsmalerei stets im Zusammenhang mit der Historienmalerei.

Und die andere Richtung, Geßner? sie setzt sich in der Romantik fort. Zwar weniger bei Runge, dem die Natur im allegorischen Sinne zur Hieroglyphe wird, der in romantischer Umdeutung der klassizistischen Allegorie die Natur ins Jenseits entrückt, als bei Caspar David Friedrich, bei dem die Landschaft Symbol ist. Und in dessen Schaffen selbst könnte man den Weg zeigen zur reinen Stimmungslandschaft, zur Erfüllung dessen, was bei Geßner angebahnt ist. Der Weg führt, typologisch gesehen, über das „Kreuz im Gebirge" (Tetschener Altar), das religiöse Bild, zum „Mönch am Meer", in dem der Mensch noch da ist und gleichsam weist auf das, was an unendlichem, religiösem Gehalt in der Landschaft zum Ausdruck kommt, und endlich zur „Riesengebirgslandschaft" (neue Pinakothek, München), wo die Landschaft aus sich selbst heraus spricht.

Schluß.

Klassizismus und Romantik sind in dieser Arbeit gesehen unter dem Gesichtspunkt von Vorstellungskraft und Verstand und ihrem Verhältnis zueinander im künstlerischen Schaffen. Es könnte scheinen, daß der Verfasser nun einseitig auf dem Boden der Romantik steht und die „freie“ Vorstellungskraft vertritt, wie sie im Expressionismus, der subjektivsten Kunstform, Wirklichkeit geworden ist. Gerade das ist nicht meine Absicht. Ich versuche hier methodologisch beim Aufnehmen der Kunst dem Verstande seine gebührende Stelle zu geben. So sind die langen „naturwissenschaftlichen“ Bildanalysen zu verstehen, die aber dann zu dem Anderen, dem Gehalte führen sollen. Denn nur auf diesem Wege ist eine psychologische Kunstbetrachtung, ein „Sichausleben“ im Kunstwerke zu vermeiden.

Literatur.

Aristoteles: Die Poetik. Übersetzt und erläutert von Dr. Hans Stich, Leipzig (Reclam).
Batteux: Einleitung in die schönen Wissenschaften (übersetzt von C. W. Ramler) Leipzig 1756.
Biermann: Deutsches Barock und Rokoko. Darmstadt 1914.
Bodmer: Critische Betrachtungen über die poetischen Gemählde der Dichter. Zürich 1741.
" Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen. Zürich 1740.
Breitinger: Critische Dichtkunst. Zürich 1740.
Karl Ludwig Fernow: Römische Studien. Zürich 1806—08.
Salomon Geßner: Die sämmtlichen Werke von Salomon Geßner. Wien 1789—90.
" Briefwechsel mit seinem Sohn, während dem Aufenthalt des Letzteren in Dresden und Rom. Herausgegeben von Heinrich Geßner. Bern und Zürich 1801.
" R. Hamel: Geßners Briefe an Vinzenz Bernhard von Tscharner. Rostock 1881.
" W. Körte: Briefe der Schweizer Bodmer, Sulzer, Geßner. Zürich 1804.
" Hottinger: Salomon Geßner. Zürich 1796.
" P. Leemann — van Elck: Salomon Geßner, sein Lebensbild. Mit beschreibenden Verzeichnissen seiner literarischen und künstlerischen Werke. Zürich 1930.
" Paul F. Schmidt: Geßner, der Meister der Idylle. München 1921.
" K. Voll: Böcklin und Salomon Geßner. „Kunst und Künstler" X (1912), Seite 506 ff.
" Heinrich Wölfflin: Salomon Geßner. Frauenfeld 1889.
" Gedenkbuch zum 200. Geburtstag. Herausgegeben vom Lesezirkel Hottingen. Zürich 1930.
" Ausstellung Salomon Geßner im Kunsthaus Zürich. Mai/Juni 1930.
Gurlitt: Die deutsche Kunst seit 1800. Berlin 1924.
Hagedorn: Betrachtungen über die Mahlerey. Leipzig 1762.
" Moritz Stübel: Christian Ludwig von Hagedorn, ein Diplomat und Sammler des 18. Jahrhunderts. Leipzig 1912.
Hirschfeld: Theorie der Gartenkunst. Leipzig 1779—85.
Horaz: Dichtkunst oder Brief an die Pisonen. Übersetzt von August Arnold. Halle 1860.
Kant: Kritik der Urteilskraft. Leipzig (Reclam).
Longin: Über das Erhabene. Übersetzt von H. F. Müller. Heidelberg 1911.
Anton Raphael Mengs: Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei. Leipzig (Reclam).

Plotin: Enneaden. Übersetzt von Otto Kiefer. Jena und Leipzig 1905.
Graf Pückler—Limpurg: Der Klassizismus in der deutschen Kunst. München 1929.
A. W. von Schlegel: sämtliche Werke. Herausgegeben von Eduard Böcking. Leipzig 1846—47.
Johann George Sulzer: Allgemeine Theorie der schönen Künste. Leipzig. II. Auflage 1778—79.
Wilhelm Waetzoldt: Deutsche Kunsthistoriker von Sandrardt bis Justi. Leipzig 1921—24.
Winckelmanns sämmtliche Werke. Herausgegeben von Eiselein. Donauöschingen 1825.

Lebenslauf.

Ich, Diedrich Roskamp, wurde geboren am 7. September 1907 zu Emden als Sohn des Zeichenlehrers Jaques Roskamp. Ich bin evangelisch-reformierter Konfession und deutscher Reichsangehöriger. Ostern 1929 bestand ich die Reifeprüfung am Wilhelmsgymnasium zu Emden und begann dann das Studium der Kunstgeschichte, Neutestamentlichen Wissenschaft und Germanistik. Im Sommersemester 1929 studierte ich in München, im Wintersemester 1929/30 und im Sommersemester 1930 in Marburg, im Wintersemester 1930/31 in Berlin und im Sommersemester 1931 in Wien. Dann kehrte ich nach Marburg zurück, studierte hier noch drei Semester und war im Sommersemester 1933 und im Wintersemester 1933/34 beurlaubt.

Meine Lehrer waren vor allem die Herren Professoren und Dozenten: Bultmann, Deißmann, Fahrner, Hamann, Helm, Hermelink, Horst †, Hübner, Kehrer, Maync, Pinder, Rose, von Soden, Wagner, Weisbach.

Herrn Professor Dr. Horst † bin ich für die reiche Förderung meiner Arbeit zu großem Danke verpflichtet.